Министерство культуры и массовых коммуникаций
Российской Федерации
Федеральное агенство по культуре и кинематографии
Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

В.П. Грицкевич

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА конца XVIII – начала XX вв.

Санкт-Петербург
2007

ББК 79
63.3.7
Г 85

Монография В.П. Грицкевича «История музейного дела конца XVIII – начала XX вв.» издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Грицкевич
Валентин Петрович

История музейного дела
конца XVIII – начала XX вв.

Рецензенты:

В.А. Булкин, кандидат исторических вук, доцент СПбГУ,

Е.В. Селиванов, кандидат медицинских наук, старший научный сотрудник Военно-медицинского музея МО РФ

Научный редактор:

Н.И. Сергеева, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой музееведения и экскурсоведения СПбГУКИ

Грицкевич В.П.
Г 85 История музейного дела конца XVIII – начала XX вв. / В.П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: СПБГУКИ, 2007. – … с.
ISBN 5-94708-

ISBN 5-94708-

Оглавление

Введение

Период между рубежом XVIII и XIX веков и рубежом XIX и XX столетия отличался такими достижениями человечества, которые до этого невозможно было представить.

Количество и свойства этих достижений и темпы их постепенного прибавления друг к другу носили в значительной степени иной характер, чем характер тех явлений, которые возникали на предшествующих исторических этапах. Умножались результаты непрестанно направлявшегося ввысь полета человеческой мысли и производства, а вследствие этого материальных ценностей. Обе эти отрасли творчества тесно сопряжены друг с другом – следствие деятельности интеллекта обычно опережает достижения в области практики. Сознательная деятельность интеллекта наиболее важна. Она особенно проявилась с конца XVIII века по первые десятилетия XX века на протяжении всего XIX века, который получил тогда же название «века пара и электричества». В это время были достигнуты наиболее решающие и выдающиеся открытия в сфере естествознания и техники ввиду их осознанного поиска. Точно так же непрерывно возникали новые достижения в области гуманитарных и общественных наук, в литературе и искусстве.

Главным источником энергии был каменный уголь, а носителем энергии водяной пар, создававшийся в паровых турбинах. К концу XIX века началось использование электричества. Его вырабатывали на первых тепловых станциях и гидростанциях и сумели передавать на большие расстояния с помощью сети проводов. В промышленности основным сырьем, необходимым для производства, была сталь, изготовление которой было удешевлено и усовершенствовано. Символами новой эпохи называли Эйфелеву башню, возведенную в связи с Всемирной выставкой в Париже в 1889 году, и первый небоскреб в десять этажей, построенный на основе стальной конструкции в Чикаго (1884 год). Получила широкое развитие химическая промышленность.

Люди стали быстрее перемещаться в пространстве. С первых десятилетий XIX века появились железные дороги и пароходное сообщение. Прорытие Суэцкого (1869) и Панамского (1914) каналов облегчило регулярное сообщение между континентами. Двигатель внутреннего сгорания, созданный в 80-е годы XIX века, позволил сконструировать первые автомобиль и мотоцикл, а в начале XX века и самолет. В крупных городах появились электрические трамваи.

Люди стали быстрее передавать и получать информацию при помощи электрического телеграфа, а затем и телефона. За телефоном последовал беспроволочный телеграф или радио. Фотография, фоноза-

пись, а с конца XIX века и кинематограф позволили фиксировать и представлять изображение и звук.

Достижения техники демонстрировались на получивших распространение в это время промышленных и других экономических выставках. Выставочное дело быстро стало органической частью музейного дела. В предисловии к одному из изданий сборника стихотворений «Листья травы» (1855) Уолт Уитмен доказывал, что поэт или художник должен усвоить идею «фабрик, торговой жизни и облегчающих жизнь машин»[1]. Он знал, что американцы вознесли технику почти что до божественной степени. Телеграф, телефон, пишущая машинка, массовое производство часов, паровая турбина, вагоны-холодильники, домашняя ванна, швейная машина, центральное отопление, лифт, электрическое освещение, висящий мост и динамомашина – все это появилось в период так называемого «позолоченного века» (периода промышленного бума в США в середине XIX века) и вызвало большое оживление. В убежденности в том, что не реализованные еще возможности науки неограниченны, человечество разочаровалось только в конце XIX века. Именно тогда вспыхнул бунт художников и философов против торжества этого, второго после «века Просвещения» «Столетия разума» в европейской мысли. Было отмечено, что развитие техники, как и демократии, автоматически не устраняет социальных конфликтов, что наука не в силах решить проблем существования человека. Эту новую фазу европейского мышления открыли немецкий философ Фридрих Ницше, французский философ Анри Бергсон и австрийский врач и философ Зигмунд Фрейд.

«Пар и электричество» – эти понятия в действительности были этикеткой на всем, что касалось материального производства – обосновали в конечном итоге победу капитализма как общественно-политической системы. Перемены в области производства, которые наступили в результате успехов промышленной революции в Британии в XVIII веке, а затем и в других странах, вызвали серьезные общественные преобразования, а также политические конфликты.

Под влиянием просветительских кругов отдельных этносов развилось национальное самосознание широких масс больших и меньших этносов Европы и Америки, белых колонистов Южной Африки, Австралии, Новой Зеландии. Усилилось их освободительное движение. Оно привело к объединению Италии и Германии, к формированию ряда малых по размеру государств и получению самоуправления колониями Великобритании со значительным количеством белых поселенцев и значительным уступкам по отношению к отдельным национальным меньшинствам Австро-Венгрии. Все это проявилось и в создании в этих странах национальных музеев, нередко становившихся центрами развития национального самосознания.

Другой серьезной проблемой общественной жизни конца XVIII – начала XIX веков был рабочий вопрос или проблема бытовых условий и роли политической и общественной жизни постоянно количественно возраставшей социальной группы наемных рабочих. В первой половине XIX века условия труда и быта большинства рабочих были крайне тяжелыми. Не существовало никаких систем обеспечения в случае болезни, потери трудоспособности на производстве и в старости. Оплата труда была нищенской, для содержания семьи должны были работать не только мужчины, но и женщины и дети. Условия безопасности труда на производстве не соблюдались. Рабочие не имели юридической защиты от произвола работодателей. Политических прав у рабочих практически не было. Только осознав эту ситуацию, можно разделить возмущение и реакцию многих мыслителей и общественных деятелей подобным положением дел, а также необходимость поиска выхода из него, которая предлагалась социалистами-утопистами, британским движением чартистов, анархистами и наиболее популярными с середины XIX века социалистами-марксистами – сторонниками учения философии Карла Маркса. Марксизм исходил из положения, что по мере развития капиталистического хозяйства будут углубляться обнищание рабочего класса и обостряться общественные конфликты, что с неизбежностью приведет к революционному перевороту.

Эти предвидения в развивающихся по капиталистическому пути странах не подтвердились, что наглядно проявилось на рубеже XIX – XX столетий. Материальное положение рабочих в развитых странах Европы и Северной Америки явно улучшилось. Реальная оплата труда постепенно возрастала. Были введены первые формы рабочего законодательства. Стал сокращаться рабочий день. Возникла система социального страхования и пенсионная система. Был запрещен детский и ограничен женский труд. Условия повседневной жизни, особенно в городах, улучшились, равно как и их освещение и отопление домов. Власти вводили в практику дешевые средства передвижения. Стало просторнее на улицах и в жилищах. Появились больше продуктов питания и чистая вода. Люди стали чаще мыться, стирать, убирать в домах. Во многих городах была проведена канализация, улицы стали освещаться сперва газовыми, а затем электрическими фонарями, для обогрева жилья, кроме угля, стали использовать газ. Власти ввели более строгий, чем раньше, контроль за санитарным состоянием городов. Достижения медицины привели к росту продолжительности жизни и уменьшению детской смертности. Было введено обязательное школьное обучение. В сферу развития цивилизации и улучшения жизненных условий были вовлечены не одни только представители высших и средних кругов населения, но и рабочие, хотя и не все прослойки общества в одинаковой степени.

Можно спорить о причинах улучшения положения рабочего класса с конца XIX века, какие из них были более важными, а какие менее важными. Вероятно, немалое значение имели требования самого хозяйства, потребность в высококвалифицированных рабочих, стремление к более высокой производительности труда, а также рост спроса на производимые товары. Большую роль сыграло общее хозяйственное развитие, достигнутое благодаря технологическому прогрессу и прибылям, получаемым от колониализма и от подчинения многих стран, менее развитых в экономическом отношении, а также постоянное давление на работодателей со стороны рабочего движения и политика государственных властей, стремившихся к социальной стабильности.

В какой степени улучшение положения рабочих было результатом борьбы их профессиональных организаций и политических партий, а в какой степени оно возникло по объективным причинам? Ответ на этот вопрос остается дискуссионным.

В описываемый период сильно выросла подвижность людей как в виде миграционных движений (эмиграция из Европы и Азии в Америку, новые поселения в колониях, эмиграция для заработков внутри Европы), так и в связи с процессом повышения роли городов в жизни общества. В промышленных государствах процент населения, живущего в городах, между 70-ми годами XIX века и первой мировой войной увеличился почти в два раза. Перемешивание людских масс вызывало своеобразную атомизацию общества, «вырывание с корнем» личностей из прежних стабильных, чаще всего сельских обществ, что побудило с конца XIX века создавать «музеи под открытым небом», воссоздававшие облик и атмосферу традиционной среды человека.

Сокращение времени работы, выполнение домашних обязанностей, более легкое и быстрое передвижение на расстоянии, относительное повышение заработков, распространение грамотности – все это коренным образом изменило стиль жизни широких масс населения.

По мере увеличения количества свободного от работы времени, особенно с последней трети XIX века, усиливалась интеграция всех жителей городов. Универсальные магазины, спортивные состязания, маленькие театры в садах, мюзик-холлы, кофейни, пивные, а с начала XX века кинотеатры привлекали посетителей и зрителей, которые принимали совместное участие в новой городской массовой культуре. В формировании этой культуры принимали участие музеи и выставки, которые посещали представители различных общественных слоев, включая рабочих.

Русский путешественник А.И. Тургенев ровно за один месяц и один день до выступления декабристов на Сенатской площади записал в своем парижском дневнике: «Сегодня воскресенье, и мы нашли залы, наполненные публикой из всех классов народа, ибо всем открыт Лувр. Я

видел крестьян, бедных поденщиков в рубищах – перед картиной Корреджио»[2].

Газеты с их постоянно увеличивавшимися тиражами использовали общий для различных социальных групп язык с более или менее одинаковым восприятием городской цивилизации. Публичные школы предлагали сходные программы обучения, сглаживая этим существовавшую разницу в воспитании детей из различных слоев общества. Представители различных специальностей становились членами новых профессиональных объединений и товариществ с общими интересами, благодаря чему у них появлялось ощущение общих целей. Несмотря на то, что в урбанистическом обществе развитых стран конца XIX – начала XX веков наметились расхождения между отдельными социальными группами, наряду с этим появились и объединяющие силы, одну из которых материализовали создававшиеся в большем, чем раньше, количестве публичные музеи и экономические и художественные выставки.

В каких культурных, социальных и политических условиях развивалось в мире музейное дело как сложная структура, состоящая из ряда элементов[3] на протяжении периода со времени Французской революции и до конца Первой мировой войны, мы попытаемся рассмотреть в нашей монографии.

При ее составлении автор учитывал то, что в литературе на русском языке отдельные аспекты темы книги освещались обычно почти исключительно на отечественном материале[4]. Даже в «Российской музейной энциклопедии» (М., 2001) нет статьи «Музейное дело в мире». Есть только статья «Музейное дело в России» (Том 1, с. 401-404). Следует согласиться с утверждением авторов этой статьи, что «в целом история музейного дела находится в стадии формирования. Неразработанность многих проблем ограничивает использование исторического подхода при изучении музейной теории, глубину анализа современного музейного дела, затрудняет подготовку специалистов»[5].

Эта работа – естественное продолжение предыдущей книги ее автора «История музейного дела до конца XVIII века» (СПб.: СПбГУКИ, 2001).

Вполне закономерным представлялось освещение в ее тексте отнюдь не всех регионов и стран мира, а также неупоминание тех или иных музеев. Подобное освещение дается в специальных обзорах музеев типа «The Directory of Museums»[6], составленных с иных методических позиций.

Книга создавалась с целью синтеза современных знаний о развитии музейного дела в последние два столетия и, в первую очередь, для улучшения качества подготовки музееведов. В какой мере удалось достичь этой цели при отсутствии аналогичных изданий на русском языке, предоставляю судить читателю.

Автор придерживался транскрипции иностранных собственных имен, принятой в 3-ем издании «Большой советской энциклопедии», и в справочнике: Гилеровский Р.С., Старостин Б.А Иностранные имена и названия в русском тексте. – 3-е изд. – М.: Международные отношения, 1969. – 215 с.[7]

Глава I.
Музейное дело конца XVIII – первой половины XIX столетий

Изменения в положении музеев в обществе и развитии музейного дела в конце XVIII – первой половине XIX веков отразили сложные социальные культурные процессы в Европе и Северной Америке. Среди этих процессов, в первую очередь, следует назвать рост значения в политической жизни буржуазии, распространение революционных идей и развитие наук, не зависимое от влияния религии.

В этот период ведущее место в развитии музейного дела заняла Франция, заметно потеснившая Италию с ее традиционных позиций в этой сфере культуры.

Музейное дело во Франции

Накопившийся на протяжении предшествовавших столетий опыт коллекционирования и музейного дела приобрел новые формы, прежде всего, во Франции. Здесь в ходе революции 1789–1794 годов и последовавших вслед за ней политических и социальных перемен впервые в истории возникли публичные в полном смысле слова, музеи, доступные посетителям всех сословий, сеть центральных профильных музеев[1], а также провинциальных музеев под управлением государства и местных властей. Последнее нововведение позже было перенято в Бельгии и Италии, а в XX веке революционными правительствами социалистических стран Европы, Азии и Латинской Америки.

Церковь была национализирована во Франции в ноябре 1789 года. Ее учреждения были закрыты. а их имущество по декрету Национальной Ассамблеи от 2 ноября 1790 года национализировано. Была создана комиссия по организации хранилищ в Париже (где их было девять) и провинциях с целью размещения произведений искусства, конфискованных у духовенства и эмигрировавших дворян. Поскольку муниципальные власти несли ответственность за управление этими хранилищами, стимул к основанию и управлению публичными музеями переходил от художественных школ (которые с середины XVIII века содержали художественные галереи в Реймсе, Дижоне, Экс-ан-Провансе, Валансьене и других городах) к муниципальным советам. В течение нескольких лет наиболее важные коллекции провинциальных городов были вовлечены в структуры новых муниципальных музеев. Так, Музей изящных искусств в Гре-

нобле, основанный одним художником в 1789 году и открытый для посетителей в 1800 году, был передан местному совету в 1807 году.

Политика конфискации церковной собственности, во многом продиктованная давнишним желанием сохранить и классифицировать национальное наследие, стала особенно необходимой с августа 1792 года в связи с распространившимся в ходе революции разрушением памятников культуры и произведений искусства, которые революционные массы связывали с религией и монархией[2]. Депутаты Национальной ассоциации были обеспокоены результатами актов вандализма. Они не могли принять серьезных мер против них до октября 1793 года, когда по инициативе депутата аббата А.-Б. Грегуара[3] был утвержден декрет Национальной Ассамблеи, осуждавшей разрушение «знаков феодализма и королевской власти» и предложивший сохранять их в музеях. Была создана комиссия по сбору произведений искусства в королевских резиденциях. Вскоре она вошла в состав комиссии по сохранности полезных для памяти нации предметов под председательством министра внутренних дел Ж.М. Ролана[4]. Когда Ассамблею сменил другой выборный орган – Конвент (1793 год), организация попечительства над произведениями искусства перешла под контроль Комитета народного образования, а в 1795 году вернулась в состав министерства внутренних дел. Термидорианская реакция после падения режима якобинцев консолидировала деятельность по созданию музеев, приписывая исключительно своим побежденным политическим противникам акты вандализма в Париже и провинции.

История превращения одного из упомянутых выше хранилищ конфискованных в церквях и монастырях художественных произведений – собрания скульптуры из мрамора и металла в монастыре Малых Августинцев в Париже (созданного в 1790 году) в музей типа, до того не известного в музейной практике, отражает изменение отношений к хранению национального наследия. Это хранилище по рекомендации члена комиссии искусства художника Г.-Ф. Дуайена возглавил в июне 1791 года его ученик Александр Ленуар[5]. А. Ленуар задумал устроить из руководимого им собрания музей монументальной французской скульптуры. Он добился переноса сюда из аббатства Сен-Дени мраморных остатков королевских надгробий и опубликовал в 1793 году список предметов Временного собрания монастыря Малых Августинцев. Программа исторического и хронологического музея этого скульптурного собрания была утверждена Временной комиссией искусств в октябре 1795 года[6]. А. Ленуар был утвержден в должности хранителя учреждения. 1 сентября 1796 года хранилище было открыто для публики под названием Музея французских древностей и памятников. А. Ленуар предложил Комитету народного образования восстановить надгробие Франциска I «для обучения наших художников» и в другой докладной записке по более общему вопросу

перемещения всех статуй средневековья[7], отражающих хронологию именно французской, а не всеобщей истории, в этот музей.

Хронологический принцип в середине 1790-х годов только утверждался. При проектировании экспозиции А. Ленуар явно находился под сильным влиянием идей чередования подъема и падения искусства, изложенных в книге И.И. Винкельмана «История искусства древности» (1764)[8]. Это был первый музей, в котором показ средневекового искусства и визуального представления национальной истории был представлен в хронологическом порядке в серии залов, каждому столетию был посвящен особый зал. Залы раннего средневековья были освещены слабее последующих, потолки зала XIII столетия были расписаны голубой краской и украшены золочеными звездами с тусклым освещением. В последующие годы А. Ленуар в значительной степени увеличил коллекции музея. При поддержке властей он смог собирать предметы, преимущественно статуи, не только в Париже, но и во всех 83 департаментах, постоянно увеличивавшегося в размерах государства в результате завоевательных походов французов. С 250 предметов в 1793 году коллекция выросла до нескольких тысяч их в 1814 году. Музей выполнял различные функции. В 1799 году А. Ленуар переместил во двор монастыря (который назвал Елисейским садом) надгробия и останки выдающихся деятелей «Золотого века» правления Людовика XIV и среди них Ж.Б. Мольера, Ж. Лафонтена, Н. Буало, Ж. Мабийона, маршала Тюренна, историка Б. Монфокона. Наиболее популярным было надгробие богослова XI – XII вв. П. Абеляра и его любовницы Элоизы, составленное из различных частей разрушенных надгробий других лиц. Экспонаты музея и сада оказали неизгладимое впечатление на ряд французских писателей, историков, художников, скульпторов. А. Ленуар популяризовал свои цели в каталогах музея, которые выдержали шестнадцать изданий с 1800 по 1816 годы[9].

Музей французских памятников отражал сложившееся в годы революции во Франции социокультурное явление – формирование не политического самосознания, как это было прежде[10], а национального самосознания, чувства единой нации вне зависимости от сословной принадлежности ее представителей. В отличие от музеев, предшествовавших учреждению А. Ленуара, в Музее французских памятников получило отражение не общеевропейское искусство, а искусство только отдельной страны, а также памятники, посвящения представителям ее культуры. Поскольку достойными представления в художественном собрании считались исключительно произведения универсального искусства с признанной репутацией (античные, ренессансные), А. Ленуара художественная ценность экспонатов интересовала гораздо меньше, чем мемориальная экспозиция, которая, по его мнению, должна была служить иллюстраци-

ей национальной истории. В пользу этого мнения свидетельствует характеристика, данная А. Ленуаром средневековому искусству, которая целиком совпадает с современными ему авторами о нем: «Перед тем, как Франциск I создал искусства во Франции, наша школа была погружена в самое ужасное варварство»[11]. Относясь к средневековой скульптуре исключительно как к историческим памятникам, руководитель музея не считал необходимым выявлять ее эстетические достоинства.

В значительной степени это специфическое отношение организатора музея к его экспонатам и объясняло театрализованный характер экспозиции музея и ее мощное воздействие на публику. Дополнение поврежденных или недостаточно, с точки зрения А. Ленуара, выразительных экспонатов фрагментами другого происхождения[12] восходит к традициям реставрации времен Возрождения[13]. Этот метод вызвал резкую критику со стороны А. Катрмера де Кенси[14], генерального интенданта искусств и публичных памятников после реставрации Бурбонов, в его сочинении «Моральные соображения» (1815), которая является продолжением давнего спора относительно сохранившихся произведений изобразительного искусства и памятников архитектуры: реставрировать их или консервировать.

По декрету Людовика XVIII Бурбона от 24 апреля 1816 года музей был расформирован, а его предметы возвращены храмам и монастырям, из которых они были в свое время изъяты. Это, по мнению Ж.-М. Леньо[15], характеризует принцип возвращения предметам музея их первоначальных смысла и контекста. А. Ленуар перемещал предмет из среды его бытования в музей. Монархия, дворянство и церковь восстановили свой прежний статус бытующего социального института: характеризующие их произведения не могли оставаться общенациональным достоянием и находиться в музее и должны были восстановить свое изначальные положение и функцию.

В числе других центральных специализированных музеев был создан Национальный музей естествознания на основе Королевского сада растений в Париже (1793 год). Он стал крупнейшим естественнонаучным центром Франции и Европы. Здесь было создано двенадцать кафедр различных естественных наук, их возглавили выдающиеся ученые – натуралисты Э. Жоффруа Сент-Илер, Ж.Б. Ламарк, Ж. Кювье, М.Э. Шеврель и другие. Эти специалисты на музейных материалах разработали фундаментальные проблемы биологии, химии, палеонтологии, геологии и других наук.

В 1794 году в бенедиктинском монастыре Сен-Мартен-де-Шан в Париже был основан научно-технический музей под названием Национальной Консерватории наук и ремесел. Он представлял собой публичное хранилище машин, изобретений, моделей, инструментов, их чертежей, описаний, книг о прикладных науках и ремеслах.

В основу коллекции Консерватории были положены национализированные собрания моделей изобретателя Ж. Вокансона и Королев-

ской Академии наук. Коллекция быстро увеличивалась и получила немало нового материала с различных выставок. Главными отделами собрания Консерватории были отделы физики, электротехники, геометрии, мер и весов, механики и машин, транспорта, химической промышленности, горного дела и металлургии, текстильного дела, строительства, сельского хозяйства, а позже появились отделы техники безопасности в промышленности и гигиены труда. С 1819 года Консерватория наук и ремесел приглашала профессоров парижских высших учебных заведений читать для желающих курсы прикладных наук, ремесел и промышленности[16].

Еще одним центральным специализированным музеем в Париже – Военным – стал бывший Королевский арсенал.

Но, пожалуй, наибольшую известность не только во Франции, но и в мире получил Центральный Музеум искусств (известный первоначально как Музей республики). Он был открыт по распоряжению Национальной Ассамблеи в 1793 году в Большой Галерее дворца Лувр. Позже его стали называть по месту нахождения Лувром. Основание музея явилось результатом длившихся почти полстолетия усилий увеличить доступ публики к богатым королевским коллекциям произведений искусства в Париже. Еще в 1750 году в Люксембургском дворце для посетителей была открыта эклектически составленная выставка девяноста шести картин этих коллекций: по два дня в неделю. Но в 1779 году дворец был возвращен для частных нужд королевского семейства, и устроителями экспозиции коллекций стали разрабатываться планы более представительной экспозиции в Большой Галерее дворца Лувр. Работа по устройству музея затянулась вплоть до революции 1789 года. С падением монархии Лувр и его коллекции были объявлены национальной собственностью. Открытие в нем Музея разума и искусства 10 августа 1793 года в первую годовщину свержения монархии должно было засвидетельствовать перед противниками нового режима внутри страны и зарубежными наблюдателями стабильность, мощь и эффективную охрану национального наследия революционным правительством. Осмотр экспозиции, в которой находилось более семисот художественных произведений, был разрешен в течении трех дней в декаду.

Экспозиция музейного учреждения в Лувре должна была давать оценку произведениям искусства, принадлежавшим до революции одним лишь правящим сословиям. В ее устройстве отражалась система идеологического воздействия новых властей на массы.

В самой стране не прекращались споры о том, насколько музей действительно доступен публике, учитывая те дни и часы, которые были отведены для педагогических целей обучения национальных живописцев и скульпторов. В отличие от музея А. Ленуара, экспозиция в помещении Лувра подтверждала традиционные идеи размещения произведений вы-

сокого искусства. Она демонстрировала великолепие и обилие национальных художественных богатств.

Большинство предметов Музеума искусств в прошлом принадлежало королевскому семейству. Значительная часть остальных представляла собой картины на религиозные темы кисти хорошо известных мастеров XVII века и была перемещена туда из храмов Парижа и его окрестностей после 1790 года. Существование этого музея, основанного на конфискованных произведениях искусства, поощряло политику последующих конфискаций подобных предметов в покоряемых французской армией государствах, под надуманным предлогом того, что там произведения искусства не подвергаются консервации.

Эта практика в Южных Нидерландах (ныне Бельгия) после победы войск под Флерюсом (1794), когда революционные комиссары (во главе с Ж.-Л. Барбье-Вальбоном)[17], назначенные для отбора к конфискации произведений искусства, вывезли многие из них, в том числе высоко ценившиеся в то время произведения П.П. Рубенса и его современников, а также немногочисленные произведения менее популярных тогда даже среди знатоков мастеров XV столетия, включая картину «Поклонения Агнцу» Хуберта ван Эйка (около 1423–1432 гг.) из одного из храмов в Генте.

За этими конфискациями за пределами Франции последовали другие реквизиции, отражавшие империалистическую сущность ее политики. Наполеон Бонапарт планомерно очищал хранилища музеев и коллекций в одной только Италии в 1796 и 1798 годах, не говоря уже о других завоеванных им странах.

В июле 1798 года по Парижу были торжественно провезены реквизированные в Италии художественные ценности, что возрождало традиции римских триумфов. Среди перемещенных в Париж произведений искусства были четыре бронзовых коня с фронтона базилики Сан-Марко в Венеции, позже помещенные на Триумфальной арке в Париже. Лувр получил статуи Аполлона Бельведерского, Лаокоона, «Умирающего галла», картины Рафаэля, Корреджо и других выдающихся живописцев прошлого. Одни только походы на Германию и Австрию принесли Франции 299 картин из Касселя, 60 из Берлина и Потсдама и 250 из Бельведерского дворца в Вене. Руководил вывозом картин и скульптур уполномоченный Наполеона Доминик Виван-Денон[18].

Благом для многих их этих произведений искусства была их консервация и реставрация в Музее Лувра французскими[19] и привлеченными к этой работе итальянскими реставраторами. Французские власти ссылались на проводившиеся в их стране консервационные и реставрационные работы, частично оправдывая тем конфискацию в других странах картин.

Экспозиция в Лувре была построена «эклектически» и основана на формальных, тематических и иерархических взаимоотношениях между отдельными художественными произведениями, рассчитанных на воспитание изысканного эстетического восприятия и получение сбалансированного, часто симметричного размещения этих предметов. Подобный подход к экспозиции отстаивал главный хранитель Лувра художник Юбер Робер[20].

Противники подобного подхода (их возглавлял художник Ж.Л. Давид) разделяли идеи И.И. Винкельмана, воплощенные в экспозиции венского дворца Верхний Бельведер с систематическим показом в ней произведений искусства согласно принципа И.И. Винкельмана – «видимой истории искусств», воплощенным в жизнь Христианом Мехелем в Вене в 1779–1780 годах[21]. Они предпочитали «систематический» подход и настаивали на том, что национальные коллекции в Лувре не могут считаться полностью доступными рядовому гражданину республики, которому затруднительно воспринять столь сложным образом представленную экспозицию. Сторонники «систематического подхода» неизбежно политизировали свой конфликт со своими противниками, отождествляя свой подход к экспозиции с революционным принципом всеобщего участия во всех областях общественной жизни и характеризуя своих оппонентов (защищавших эклектический подход к экспозиции) как сторонников элитарного показа произведений искусства.

Эти аргументы оказались для властей убедительными. Экспозиция музея была пересмотрена. Ее предметы были перераспределены согласно принадлежности к школам и стилистическому развитию и вновь представлены публике только в 1801 году. Однако и новая экспозиция вызывала протесты у наиболее активных революционеров: она включала в себе немало произведений на религиозные темы и королевских портретов. Создатели новых экспозиций возражали им, полагая, что «систематическое» размещение предметов нейтрализует иконографические возможности предлагаемых обозрению произведений искусства, удаляя их с оригинального местонахождения для использования как стилистических и исторических образов. Больше, чем любое другое явление, использование Музеума в Лувре, как символа уравнительных целей и гражданской стабильности, закрепило в современном мышлении представления о «музее» как неотъемлемом публичном, «нейтральном» в религиозном и политическом отношениях и символическом по отношению к социальной и культурной стабильности явлении.

Продолжавшаяся политика увеличения фондов музея в Лувре за счет конфискаций и мирных договоров с побежденными государствами (по которым Франции получала в виде контрибуции художественные ценности этих стран)[22] привела к переполнению хранилищ произведений искусства

в Париже и Версале (в них в 1801 году находилось свыше 1600 картин). Консульский декрет 1 сентября 1801 года предусмотрел распределение более чем половины этих картин по департаментам с тем, чтобы их муниципальные власти оплачивали расходы на их перевозку, реставрацию и размещение в своих музеях. Этот декрет, вызванный необходимостью распределения избытка картин, включил в список получивших их городов Бордо, Марсель, Лион, Руан, Кан, Нант, Дижон, Страсбург, Тулузу, Лилль, Ренн, Нанси, а также еще три города на оккупированных территориях: Брюссель (ныне в Бельгии), Майнц (ныне в Германии) и Женеву (ныне в Швейцарии). В следующем году по просьбе местных муниципалитетов в список были включены Тур и Монпелье. Гренобль, по необъяснимой причине не попавший в этот список, стал главным получателем картин от государства после специального запроса. В 1811 году очередная партия из 209 картин была передана в Лион, Гренобль, Брюссель, Тулузу, Кан и Дижон. Таким образом выдающиеся произведения Перуджино, Рубенса, Веронезе и других известных живописцев очутились в провинциальных музеях.

Директора некоторых из этих музеев были разочарованы полученными музейными предметами. Директор Художественного музея в Бордо Пьер Лакур Старший[23] получил только «поврежденные копии, выдаваемые за оригиналы, или оригиналы, еще более поврежденные»[24]. Это может свидетельствовать в пользу того, что распределение картин по провинциальным музеям было удобным способом избавиться от нежеланных произведений искусства, которые включали в себя почти что случайно лишь немногие шедевры художников, творчество которых уже с достаточной полнотой было представлено в Лувре. Чаще всего местные музеи представляли произведения художников и скульпторов местных школ, но, тем не менее, их руководство планировало в более скромных размерах, чем администрация музея в Лувре, отображать историческую и стилистическую широту экспозиции, подобную этому учреждению, с теми же уравнительными и педагогическими целями.

Централизованное управление французскими властями территории своей страны и присоединенных к ней земель, национализированного церковного и королевского имущества и конфискация имущества знати привели также к основанию в захваченных французами городах музеев: Галереи Академии (Венеция, 1807), Пинакотеки Брера (Милан, 1809), музейным учреждениям, предшествовавшим позднейшим Рийксмусеуму (Амстердам, 1808) и «Мусео Хосефино» (Мадрид, 1809). Некоторые другие музеи начала XIX века также возникли в результате экспансии Франции по отношению к другим странам и позднейшего возвращения имущества правителям этих стран после разгрома Наполеона. Многие произведения искусства по решениям Венского конгресса, подводившего итоги

многолетним империалистическим войнам Франции в Европе, были возвращены в Нидерланды, итальянские и немецкие государства, Испанию[25], вопреки политике проволочек и задержки передачи со стороны Доминика Виван-Денона, директора Лувра с 1802 года, который преобразовал музей в этом дворце в Музей Наполеона (1803)[26]и контролировал конфискации художественных произведений в оккупированных и аннексированных французами странах. Провинциальные музеи также должны были возвратить награбленные в других государствах произведения искусства, но по большей части зарубежные владельцы этих предметов постепенно вынуждены были отказываться от попыток вернуть их в виду стойкого сопротивления им со стороны директоров французских музеев. Большинство произведений в провинциальных музеях имело французское происхождение, количество картин Рубенса, захваченных во Фландрии, обеспечило богатое распределение их по региональным музеям, в которых они в основном и остались, в то время, как наиболее известные полотна этого мастера из Антверпена, попавшие в Лувр, были возвращены в южную часть Нидерландов, которая после Июльского восстания 1830 г. выделилась в Бельгийское королевство.

Но Лувр после возвращения реквизированных экспонатов довольно быстро заполнил пробелы в своей экспозиции. Туда поступали предметы древности, раскопанные археологами в Италии, Греции, на Ближнем Востоке. В 1827 году в музей была передана коллекция, состоявшая из сотен картин испанских мастеров, принцем Луи–Филиппом Орлеанским[27] (из боковой ветви правящей династии Бурбонов). После революции 1848 года Лувр стал национальной, а не королевской собственностью.

С потерей многих сокровищ Лувра цикл картин Рубенса, сделанных по заказу королевы Марии Медичи (1622–1625), серия картин Э. де Лесюэра «Жизнь святого Бруно» (1645) и цикл картин Ж. Верне и Ж.-Ф. Юэ «Порты Франции» (начаты в 1753 г.) были переведены в Лувр из Люксембургского дворца, чтобы восполнить утраты. Опустевшая галерея Люксембургского дворца была преобразована в Музей Современного французского искусства, открытого для публики 24 апреля 1818 года. Количество произведений искусства в этом новом музее, собранного из различных мест, увеличилось благодаря приобретениям произведений искусства в основном в ежегодных Салонах искусств. В 1822 году коллекция музея насчитывала в себе главные работы Ж.Л. Давида, Анны-Луизы Жироде, Пьера Герена и их учеников. Картины в основном, были переведены в Лувр после смерти художников, чтобы освободить место в Люксембургском дворце для более молодых их коллег. Это было только частичным решением проблемы переполненности Люксембургского дворца, которая продолжает и сегодня беспокоить все музеи современного искусства.

Перемещение полотен с изображением наполеоновских битв в Исторический музей, который был открыт для посетителей 10 июня 1837 года в Версальском дворце, не решил окончательно проблемы пространства для экспонатов в Люксембургском дворце. Исторический музей, включивший в себя многие полотна XVII и XVIII веков с изображением событий новой истории, создавался не как музей современного искусства, хотя он приобретал такой характер из-за обилия заказов, данных королем Луи-Филиппом Орлеанским ведущим современным художникам.

Луи-Филипп (1830–1848) принимал с 1833 года деятельное участие в организации этого музея. Целью музея было «посвятить прежнее жилище Людовика XIV славным воспоминаниям Франции». Король не только приказал разыскивать в казенных хранилищах и королевских резиденциях картины, статуи, бюсты и барельефы, изображающие видных деятелей и прославленные события отечественной истории, но также пожелал для заполнения пробелов, получающихся вследствие отсутствия подлинных памятников соответствующих эпох, заказать художникам «значительное число картин, статуй и бюстов для пополнения великолепной коллекции всего, что было славным в истории Франции».

Концепция музея в Версале раскрывалась уже в надписи на фронтоне Версальского дворца: «Всем славам Франции». Луи-Филипп в историческом представлении событий делал акцент не на их политической характеристике, а на их национальном характере.

Музей располагался в южном крыле дворца и состоял из трех основных частей: зала 1792 года, Галереи Битв и зала 1830 года. Они по порядку следования представляли аналогию центральному корпусу дворца с его Салоном Войны, Зеркальной галереей и Салоном Мира. Такая аналогия подчеркивала различие понимания исторического процесса в момент постройки дворца (XVII век) и устройства музея (XIX век). Луи-Филипп, следуя за представлениями об истории в первой половине XIX в. и преследуя определение политической цели, вдохновил создателей музея на устройство нового его типа – музея событий. Главной была художественная ценность предметов, а не их содержание, тематика. Картины создавали в художественных мастерских, а трактовка событий определялась при участии самого короля[28].

Устроители музея, ориентируясь на идею единения нации, стремились отдать должное всем социальным группам населения страны. Зал, посвященный событиям 1830 года, прославлял рабочих, которые строили баррикады во время восстания в июле этого года[29], свергнувшего власть Бурбонов. Зал Крестовых походов прославлял старую аристократию. Музей был позже дополнен полотнами гигантских размеров на темы колониальной войны Франции в Алжире, Крымской войны, Итальянских кампаний середины XIX века, неудачной Франко-прусской войны 1870–

1871 годов. Музей был призван воспитывать национальное самосознание и чувство патриотизма у разных поколений французов.

Стремление использовать историческое прошлое как средство, возбуждающее национальную гордость и одновременно психологическое доверие к правящим властям, проявилось в активизации деятельности по охране исторических памятников.

После падения режима Наполеона I и реставрации Бурбонов было создано Управление искусств и общественных памятников. Управляющим был назначен историк искусства А.Х. Картмер де Кенси[30]. В период Июльской монархии Луи-Филипп и его министр внутренних дел историк Франсуа Гизо основали в 1830 г. во Франции Службу исторических памятников.

Ею руководили Луи Вите[31], а затем последовательно писатель Проспер Мериме и архитектор Эжен Виолле-ле-Дюк[32]. Служба провела инвентаризацию и классификацию памятников истории.

Даже если здания, имевшие историческую или эстетическую ценность, принадлежали частным лицам, их помещали под правительственную охрану для того, чтобы предотвратить их разрушение или изменения их внешнего вида. Э. Виолле-ле-Дюк разработал концепцию и технику реставрации. Хотя архитектора иногда критиковали за излишнее старание и сверхосторожное следование прямой исторической аутентичности, он спас сотни замков, церквей и других памятников истории. Эти материальные «пережитки прошлого» часто становились настоящими историческими музеями под открытым небом.

Правительство Июльской монархии (как и последовавшие за ним режимы Второй республики (1848–1851), Второй империи Наполеона III (1851–1870) и Третьей республики (1870–1940) приобретали все в больших количествах картины в ежегодных Салонах не только для музея в Люксембургском дворце, но и для муниципальных музеев в различных департаментах. Это совпало с феноменальным ростом количества региональных музеев, которое с 1830 по 1914 год увеличивалось по несколько музеев в год. Научные общества в провинции были особенно активными в деле создания археологических музеев в Монбельяре (1832 г.), Авранше (1835 г.), Безье (1839 г.), Лангре (1846 г.) и других городах.

Поступление произведений старых мастеров кисти и резца в провинциальные музеи было редким. Большинство этих учреждений приобретало, в основном, произведения современного искусства. Система распределения государственных закупок в Салонах по муниципальным музеям (по образцу того, как это делалось с произведениями старых мастеров в период Первой империи Наполеона I (1804–1815) привело к обогащению регионов страны произведениями XIX века. Эта тенденция коренилась в происхождении провинциальных музеев, создававшихся на основе ре-

гиональных художественных школ и училищ. Развитие региональных коллекций из произведений искусств, конфискованных в 1790-е годы, было почти везде доверено директорам местных художественных училищ или художникам из данной местности. Среди этих художников – музейных администраторов наиболее известны Пьер Лакур в Бордо, Ж.-Л. Жей[33] в Гренобле, Франсуа Девог III[34] в Дижоне, Шарль Луи Франсуа Лекарпантье[35] и Анисе-Шарль-Габриэль Лемонье[36] в Руане, которые сознательно учитывали потребности местных художников при отборе и представлении в музеях произведений искусств. Жак-Антуан Шанталь, ведавший распределением произведений старых мастеров среди муниципальных музеев, также предпочитал города, в которых существовали сообщества художников, способных по достоинству оценить эти картины. Руководители муниципальных музеев, которые возникли во Франции в XIX веке, были обычно, как и их предшественники 1790-х годов, практикующими художниками, предпочитавшими для своих учреждений отбирать произведения своих современников.

Копии, которые в XVIII веке часто предпочитали второстепенным оригиналам, в XIX веке утратили свое значение. В 1792 году Ф. Девог III включил 26 копий в число 37 итальянских картин, которые он отбирал из конфискованного имущества духовенства и эмигрантов для своего нового музея в Дижоне. Подобно гипсовым слепкам и репродукциям гравюр, копии занимали важное место в хорошо оборудованных художественных училищах. В 1834 году историк и политический деятель Адольф Тьер[37] устроил Музей копий в Школе изящных искусств, который был первым музеем подобного рода (хотя и унаследовал художественное оформление галерей и садов замка Фонтенбло короля Франциска I (1515–1547 гг.).

Большинство музеев XIX века следовали традициям построения экспозиций XVIII века. Эти экспозиции могли показаться взгляду не привыкшему к их посещению человеку состоящими из произвольно отобранных предметов. Все же чаще всего и при «эклектически» построенной экспозиции (например, основанной на тематических или формальных взаимоотношениях между отдельными экспонатами или на размерах полотен), и при «систематически» построенной экспозиции (например, основанной на национальных школах, взаимоотношениях между учителем и учениками и хронологическим развитием), представлялись обычно индивидуальные произведения, чтобы отобразить развитие деятельности художника или полностью одного жанра. Таким образом, портрет Рембрандта использовался, чтобы отразить ими творчество художника в зале голландского искусства различных мастеров, или голландскую живопись XVII века в зале североевропейского искусства.

С начала XIX века французский чиновник Александр дю Соммерар[38] стал собирать, помимо других предметов, произведения искусства сред-

невековья, которые он представил для всеобщего обозрения в 1832 году в части Отеля Клюни в Париже. Вместо попытки историко-художественного рассказа о средневековье, он расположил свою коллекцию так, чтобы вовлечь посетителя в среду определенного этапа средневековой культуры. Культовые изображения и литургические предметы показывались в обстановке бывшей часовни готического стиля, посуды для приготовления пищи, фаянса и керамики бывшей столовой и т.д. Музей А. дю Соммерара (хотя он в определенной мере представлял собой романтическую стилизацию прошлого) позволял посетителям проникнуть внутрь его «средневекового окружения с помощью личного опыта», противопоставляя это проникновение восприятию предметов, расположенных в порядке последовательного развития истории средневекового искусства. Подход А. дю Соммерара лег в основу создания так называемых «залов определенных периодов» в новых и новейших европейских и североамериканских музеях, часто разнообразящих более типичные экспозиции истории искусства как непрерывное повествование о художественном развитии и о передачи традиций внутри школ и обмена ими между школами, этносами и столетиями. Коллекция (как и ее экспозиция) А. дю Соммерара была передана государству (1843)[39] и вместе с остальной частью Отеля Клюни, содержавшей собранные властями произведения изобразительного и прикладного искусства, составила существующий и сегодня Музей Терм и Отеля де Клюни[40] под руководством сына А. дю Соммерара Эдмона дю Соммерара[41]. В то время, как предшественник А. дю Соммерара по музейной тематике А. Ленуар собирал воедино фрагменты монументальных произведений искусства, А. дю Соммерар представлял во всей полноте предметы изобразительного и прикладного искусства, которые уцелели и дошли до его времени со времен позднего Средневековья и Возрождения[42].

Коллекции, подобные той, которую собрал А. дю Соммерар, возникали во Франции благодаря дальнейшему развитию художественного рынка, испытывавшего определенные изменения. Тенденция собирать произведения голландского и фламандского искусства, унаследованная от XVIII столетия, продолжала развиваться и в период Первой империи. Эти вкусы разделяли и некоторые члены императорской фамилии. Коллекционирование таких картин сопровождалось собирательством произведений современного французского искусства, напоминавших голландскую школу, таких, например, как работы художников стиля трубадуров. Увеличилось количество торговцев произведениями искусства, из их среды выделились арт-дилеры, полностью специализировавшиеся в области современного искусства. Одна из первых коллекций XIX века, полностью посвященная современному искусству, принадлежала Джованни Баттисте Соммариве[43] и отражала его неоклассицистские вкусы, а

в период Реставрации Бурбонов (1814–1830) увлечение романтизмом. Дж.Б. Соммарива сформировал свою коллекцию, приобретая картины непосредственно у их авторов, но другие коллекционеры для этого все чаще обращались к торговцам произведений искусства, чтобы приобретать картины работы своих современников. Например, Альфонс Жиру[44] специализировался на продаже картин с изображениями руин готических зданий, Клод Шрот[45] и Джон Эрроусмит[46] – на продаже произведений английского искусства и творчества молодых французских романтиков, Арман Огюст Деforж популяризировал живопись салонного, сентиментального направления, «эклектического стиля» Луи-Филиппа[47], Поль Дюран-Рюэль[48] поддерживал художников, специализировавшихся на изображениях пейзажей. Впрочем, продажа коллекций, целиком посвященных современному искусству, стала стандартным явлением только с 1840-х годов. Но и тогда коллекционеры продолжали собирать произведения искусства предшествовавших столетий. Полотна, находившиеся в Испанской галерее и собиравшиеся для короля Луи-Филиппа, выставлялись для публики с 1838 по 1848 год в Лувре и способствовали ее интересу к испанскому искусству. Произведения французского искусства XVIII века были представлены на Базаре Бонн Нувель в Париже в 1848.

В этот период здание музея выделялось среди других типов зданий в особый тип и стало обязательным компонентом облика тогдашнего города. Получил распространение архитектурный тип музея–дворца. Строительство первых публичных музеев происходило в период преобладания в искусстве неоклассического стиля, тогда в художественных коллекциях этих учреждений в первую очередь выделялись произведения и античности, и Возрождения, а строения для их экспозиций и самая композиция полностью противопоставлялись. Архитекторы сочетали формальные элементы и структурные системы греческой и римской архитектуры – колоннады, своды и купола – с ренессансными типами решения пространства – кабинетами, галереями и двориками, чтобы составить формальный образ, который был востребован программой публичного музея.

Первыми специально построенными с этой целью музейными зданиями были еще музеи в Касселе (Фридерицианум) и Риме (Пио–Клементинский музей, но только как пристройка к Ватиканскому дворцу в XVIII веке). Зачаточные формы музейного здания, проявленные в Пио–Клементинском музее, стали систематическими и получили монументальное выражение во Франции. В 1802 – 1805 годах архитектор Жан Николя Луи Дюран[49] опубликовал фундаментальную кодификацию строений подобного типа в своей книге «Уточнение уроков архитектуры»[50]. Образец «музея», предложенный Ж.Н.Л. Дюраном, с центральной ротондой и сводчатыми галереями, симметрично размещенными вокруг четы-

рех внутренних двориков, оказал влияние на музейное строительство в международных масштабах.

О назревавшей к концу XVIII – началу XIX веков общественной потребности в местах публичного обозрения художественных и других интересных зрителям предметов свидетельствует одновременное с появлением публичных музеев распространение некоторых новых форм самостоятельной экспозиции музейного характера, таких, как циркулярная и передвижная панорама и диорама. Циркулярная панорама – большое плоскостное изображение пейзажа либо батальной картины, развернутое на 360° внутри круглого помещения и дающее возможность зрителю, находящемуся на платформе внутри помещения, со всех сторон окруженным полотном картины, создавать иллюзию пространственной глубины.

Панорама была изобретена шотландским художником Робертом Баркером в 1787 году. Во Франции ее в 1799 году устроил американский художник и изобретатель Роберт Фултон (он же построил первый экономический и пассажирский пароход, действовавший с 1807 г. в близлежащих водах к Нью-Йорку). Насколько серьезно отнеслись в этой стране к новому изобретению, свидетельствует создание специальной комиссии Французского Института (центрального научно-исследовательского учреждения) для ее изучения и выводы комиссии, признавшей панораму перспективной для традиционного изобразительного искусства и его представления публике.

Опыт Р. Фултона был с успехом перенят в Париже художниками Пьером Прево[51] в наполеоновский период, а позже Жаном Шарлем Ланглуа[52]. Здание панорамы с ее оригинальной круглообразной формой стало неотъемлемым элементом пейзажа этого города. В 1831 г. в Ротонде на Елисейских полях представлялась циркулярная панорама художника Ж.Ш. Ланглуа «Битва при Наварине». Ее посетители входили на настоящую носовую часть палубы корабля, принимавшего участие в знаменитой морской битве 1827 года и выходили с кормовой части палубы, все время обозревая морской бой. Восковые фигуры изувеченных и умирающих моряков, звуки выстрелов, звучащие голоса специально нанятых для участия в представлении людей повышали эффект зрелищ. Те, кто видел панораму, утверждали, что ощущали себя так, как будт находились во время сражения на борту судна. Ж.Ш. Ланглуа создал еще несколько подобных панорам, в основном на батальные темы, поскольку сам был участником наполеоновских походов как гвардеец. Одна из его панорам была посвящена Бородинской битве, в которой он принимал участие.

Получила распространение и другая форма популярной живописи – диорама. Это вид картины в глубоком обрамлении, отдельные части которой написаны на полотне клеевой краской и непрозрачны, а другие, прозрачные части написаны прозрачной краской на тонком материале.

Освещенная с любой стороны диорама создавала возможность видеть объемное изображение одного и того же вида в темном помещении в различные часы суток в различных атмосферных условиях. При этом можно было добиться перспективных и пространственных эффектов с помощью сложных манипуляций с освещением.

Диораму создали французские художники–панорамисты Шарль-Мари Бутон[53] и Луи Жан Дагерр[54].

Существовавшей и раньше, но получившей массовую популярность формой музейного показа широкой публике были музеи восковых фигур, создатели которых не претендовали на признание их творчества. С 1770 г. в Париже существовал Салон восковых фигур швейцарского врача Филиппа Курциуса. В Салоне были представлены фигуры членов королевской семьи. Кроме Салона Ф. Курциус открыл в 1783 году «Пещеру знаменитых преступников» на бульваре Тампль, а во время революции его восковыми слепками были головы гильотинированных в ходе якобинского террора представителей знати[55]. После самоубийства Ф. Курциуса его ученица и племянница Мари Гросхольц (в замужестве Тюссо) продолжала заниматься представлением менее одиозных экспонатов в Восковом Салоне. Воспользовавшись временным миром между Францией и Великобританией, М. Тюссо переехала в 1802 году в Британию и развернула там свою дальнейшую деятельность.

Еще одним видом самостоятельных экспозиций, напоминавших по своей форме экспозиции музеев и возникших в описываемый период, следует считать художественные и экономические выставки временного характера. Вплоть до 1815 года, когда награбленное французскими захватчиками художественное имущество стало возвращаться прежним владельцам, в Лувре (носившем более десятилетия название Музея Наполеона) была сосредоточена величайшая в мире художественная выставка.

Совсем иной характер носили экономические выставки в стране. В 1797 году маркиз д`Авез составил проект выставки фарфора Севрской мануфактуры и текстиля фабрик Гобеленов и Савоннери, ранее принадлежавших королевскому двору. В 1798 году французское правительство организовало Первую Индустриальную выставку. С 1801 по 1849 годы в стране было устроено десять подобных выставок.

Конец XVIII – первая половина XIX веков во Франции характеризуются невиданными до тех пор переменами в музейном деле: национализацией культурной собственности бывших правящих классов в результате революционных событий, созданием новой системы публичных музеев под государственным и муниципальным управлением, изменением отношений к национальному и иноземному прошлому, влиянием на развитие музейного дела в других странах. Появление в этот период новых форм экспозиции (панорамы, диорамы, выставки и др.), как и пе-

речисленные выше перемены, свидетельствуют о новых потребностях общества, которое стремилось удовлетворить их нетрадиционными способами. Во Франции преобразование коллекций в музеи происходило революционным путем. Фонды музеев во Франции увеличивались быстро в связи с реквизициями художественного имущества во время завоевания других стран. Несмотря на то, что большая часть этого имущества была возвращена своим прежним владельцам, реквизиции пробудили интерес к искусству и дали импульс созданию коллекций, доступных публике.

В описываемые несколько десятилетий музейное дело получило не обычное по сравнению с предшествующими периодами развитие и в другой европейской стране – Великобритании. Различная природа британских и французских коллекций и, вероятно, различные культурные и политические характеристики французской и британской наций повлияли на различные подходы к музейному делу и представлению предметов коллекций и музеев в этих двух соседних странах.

Музейное дело в Великобритании

В Великобритании раньше, чем в других странах мира, развилось капиталистическое производство. В этом направлении были достигнуты наибольшие по сравнению с другими странами успехи. Здешние предприниматели первыми в Европе добились перемен, которые в экономической истории получили название промышленной революции. Уже на рубеже XVIII – XIX веков британские капиталисты достигли в ведущих отраслях производства наиболее высоких показателей, которые в каждое последующее десятилетие неизменно повышались. Это положение исключало любые шансы успешного соперничества со стороны других держав, сохранялось на протяжении всего XIX столетия и сопровождалось развитием в стране культуры и науки, активизацией деятельности многочисленных научных и культурных обществ. Ряд таких обществ уделял внимание созданию научных и художественных коллекций в целях и повышения образовательного уровня населения, и оказания помощи исследователям, и внедрения в производство научных методов. Насколько популярным среди образованных жителей Британии в это время становилось коллекционирование, свидетельствует выпуск Э. Донованом (1768–1837) двух изданий книг «Инструкция для коллекционирования и сохранения различных предметов естествознания» в 1794 и 1805 годах[56]. Составление коллекций позволяло лучше и проще объяснять мир.

Среди научных и культурных обществ заметно выделялось Общество искусств в Лондоне. Оно со времени своего основания в 1754 году сделало немало для улучшения качества продукции местных фабрик, приме-

нения в их производстве научных методов и использования основных приемов искусства и формирования вкуса у производителей товаров для их оформления.

Коллекции создавали и правительственные общества, общества при университетах и школах, научные общества, а также некоторые торговые компании.

Одной из первых таких компаний была Британская Ост-Индская компания. Ее служащие поощрялись правлением компании за сбор в Индии образцов для коллекций. Музей Научного общества этой компании был организован в 1801 году. Его целями были научные исследования природы и культуры Индии и других регионов Азии. Экспозиция музея была доступна посетителям. Они получали специальные входные билеты в Обществе компании. Музей представлял собой одну из достопримечательностей тогдашнего Лондона. Позже коллекция Музея была использована при создании Индийского павильона на Большой выставке промышленных изделий всех наций в Лондоне в 1851 году. Когда же коллекция была передана в правительственное ведение в 1857 году, она получила название Музея Индии. После семидесятисемилетнего существования этого музея, как самостоятельного учреждения, его коллекции были распределены между другими музеями. Большая их часть была передана в Саут-Кенсингтонский музей, основанный в 1857 году на базе коллекций Большой выставки промышленных изделий всех наций в Лондоне[57].

Другой существующий в это время Эшмоуловский музей Оксфордского университета, основанный в 1683 г., мало изменился на протяжении XVIII века. Но вскоре после 1823 года его экспозиция была переоборудована и приобрела систематический характер, а многие экспонаты были перемещены в хранилища[58]. В этот период коллекции в других университетах использовались с учебными целями в качестве экспонатов. Геологическая коллекция врача и геолога Дж. Вудворда (1665–1728) была пожертвована Кембриджскому университету еще в 1727 году[59], но когда геолог Адам Седжуик был назначен заведовать там кафедрой геологии в 1818 году[60], она была значительно расширена для того, чтобы сформировать музей, который теперь носит имя этого специалиста. Музей университета Глазго был открыт в 1804 году на основе подаренной за двадцать с лишним лет до этого коллекции известным медиком Уильямом Хантером[61].

Несколько других учебных заведений также создали в этот период свои музеи. В Стонихерстском колледже (неподалеку от Блэкберна) музей был создан в 1794 г., в то время, как в другом учебном заведении – Эмплфортском колледже музей был сформирован в 1802 г. В Ливерпуле Королевский институт, основанный в 1814 г., создал естественнонаучный музей и картинную галерею, которая продолжала свою деятельность и

после того, как городской совет основал свой собственный музей. Корнуолльский королевский институт в Труро создал свой музей в 1818 году. Этот музей до сих пор остается главным музеем графства Корнуолл.

В отмеченный период было создано немало научных обществ. Многие из них создавали коллекции, которыми могли пользоваться не только члены обществ, но и другие лица. Среди этих обществ следует назвать Общество антикваров Ньюкасла-на-Тайне (1813 г.), Корнуолльское королевское географическое общество в Пензансе (1814 г.), Белфастское естественнонаучное общество (1821 г.) – ныне его коллекции входят в состав Ольстерского музея, Лидское философское и литературное общество (1821 г.), Манчестерское естественнонаучное общество (1821 г.) и Шеффилдское литературное и философское общество (1821 г.). Подобно коллекции Белфастского общества, коллекции перечисленных обществ также были преобразованы в публичные музеи, созданные позже в перечисленных городах. Йоркширское философское общество способствовало созданию Йоркширского музея в Йорке в 1823 г.[62], философское общество в Скарборо построило свой музей в 1829 г. в форме ротонды. Геологические коллекции в музее по рекомендации У. Смита были размещены в научном стратиграфическом порядке.

В первой половине XIX века в Великобритании продолжали создаваться естественнонаучные и антикварные частные коллекции. Традиция антикварных полевых исследований восходила здесь к XVI столетию. Для некоторых коллекционеров, например, для Уильяма Борлейса[63], составление собранных в ходе подобных исследований коллекций заменяло традиционную для более обеспеченных, чем он, собирателей, «классическую» поездку в местности с античными культурными традициями, которая была недоступна им. В течение XVIII в. подобная заинтересованность в антиквариате местного происхождения проявилась в археологических раскопках преимущественно могильных холмов. Ими первоначально занимались помещики и священнослужители. В течении XVIII – первой половины XIX веков антикварное движение приобрело более массовый характер. В 1840-е годы антикварии страны создали две общенациональные организации: Британскую археологическую ассоциацию и Королевский археологический институт Великобритании и Ирландии, соперничавшие друг с другом. Это отразило тот факт, что в отличие от многих других европейских стран в Британии не было национального археологического музея. В ответ на критику подобного положения руководство Британского музея открыло в 1850 году два небольших зала для британских древностей, но только спустя шестнадцать лет там был создан отдел британских и средневековых древностей[64].

Ввиду отсутствия национального музея древностей многие важные находки помещались в провинциальных музеях. Среди них была коллек-

ция священника Брайена Фоссета[65], купленная Джозефом Мейером[66], которая была позднее передана в Ливерпульский музей; коллекции Ричарда Колта Хора[67], Уильяма Каннингема[68] из Уэссекса. Коллекция Уильяма Бейтмена и его сына Томаса Бейтмена, находившаяся в Ломбердэйл Хаузе (графство Дарбишир), получила свое отражение в опубликованном каталоге (1855)[69]. В настоящее время коллекция отца и сына Бейтменов составляет основу археологической коллекции Шеффилдского городского музея.

В первой половине XIX столетия в Великобритании получили развитие муниципальные музеи. Это был период реформ, которые проводились правительством страны в ответ на последствия промышленного переворота, который в течение короткого периода вызвал возникновение ряда крупных населенных пунктов. Необходимость лучшего управления ими вызывала эти социальные реформы. С развитием промышленности потребовалось предоставление трудившимся в ее сфере рабочим возможности расширять свои общие и профессиональные знания, в том числе в области черчения и искусства. В этом направлении возникшее еще в 1754 г. Общество поощрения искусств, промышленности и коммерции сыграло свою выдающуюся роль[70].

Научные общества и музеи, в свою очередь, поддерживали это направление в системе образования. С целью подготовки более квалифицированных рабочих в новом индустриальном обществе в Глазго, Эдинбурге и Лондоне были созданы экспериментальные классы по повышению уровня знаний рабочих. В столице страны эти классы в 1824 году были преобразованы в Механический институт. Идея создания подобных учебных заведений получила быстрое распространение в Великобритании. Этому в немалой степени способствовало развитие в стране организованного рабочего движения. Представители рабочих («чартистских») организаций выступали с петициями к парламенту, в которых формулировались требования улучшения условий труда и быта рабочих. Энергичные действия столяра по профессии, рабочего деятеля Уильяма Ловетта, организовавшего в 1836 году Лондонскую рабочую организацию, привело к созданию в 1840-е годы во всех крупных рабочих центрах дискуссионных клубов, библиотек и специальных школ для взрослых с профессиональной программой[71].

К 1860 г. в Великобритании было шестьсот десять механических институтов, в которых получало профессиональную подготовку более сотни тысяч человек[72]. Подобные учебные заведения создавались и в британских колониях.

Хотя первоначально в этих институтах главное внимание уделялось формальным образовательным целям, довольно быстро руководство институтов стало организовывать экскурсии в примечательные места, в том

числе в поместья, располагавшие естественнонаучными и художественными коллекциями, и создавать выставки, часть которых основывалась на собираемых в институтах коллекциях.

Благодаря инициативе Лондонского Механического института получило развитие Национальное хранилище новых машин и механизмов и образцов новой промышленной продукции. Хранилище устраивало свои ежегодные выставки в Механическом институте. В 1835 г. коллекции Национального хранилища ежедневно представлялись публике в созданном с экспозиционными целями Музее Национальной промышленности и механики на Лестер сквере в Лондоне[73].

Музеи создавались и в других механических институтах, среди которых институт в Кейли специализировался в показе ископаемых окаменелостей и минералов, а институт в Бредфорде в показе образцов производства местных ремесел[74]. В Манчестере в 1836 г. были созданы классы естествознания, при которых были собраны большие гербарии и коллекция британских насекомых, которые легли в основу музея, в котором определенное время работал оплачиваемый хранитель. Нет сомнения в том, что подобные предприятия и большой успех выставок механических институтов внесли определенный вклад в подготовку общественного мнения к идее создания местных музеев. Так, например, в письмах читателей, опубликованных в популярной по всей стране газете «Манчестер гардиан» в январе 1838 года, выражалась надежда на то, что успех устроенной незадолго до этого выставки Манчестерского механического института дополнительно поддержит идею открытия музеев и галерей для широких кругов почитателей в этом городе[75].

Тем временем правительство Великобритании пыталось преодолеть возникавшие перед ними проблемы социального реформирования общества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что ведущими в числе тех общественных деятелей, кто настаивал на реформах в музейном деле, были представители промышленных кругов, и в их числе Джеймс Силк Бекингем[76] (член парламента от Шеффилда в 1832–1837 гг.) и Уильям Юарт (член парламента от Ливерпуля в 1830–1837 годах и от Дамфриза в 1840–1868 гг.)[77]. Еще один депутат парламента – Бенджамин Хоуз[78] был одним из авторов доклада о зарубежных музеях и библиотеках в 1834 г. Б. Хоуз был членом парламентской комиссии, которую возглавлял Дж.С. Бекингем. Комиссия рассматривала введение возможных действий против «пороков отравления рабочего класса» алкоголизмом и рекомендовала в числе других средств борьбы против алкоголизма создание объединенными усилиями центрального правительства, местных властей и влиятельных лиц на местах библиотек и музеев[79].

В 1835 г. Б. Хоуз был членом парламентского комитета, расследовавшего беспочвенное утверждение о том что управление Британским музеем было плохим, и что его сотрудники не справлялись с обязанностями[80].

В выводах доклада о борьбе против пьянства (1834) Дж.С. Бекингем предложил принять закон, согласно которому местные власти должны были бы оказывать материальную поддержку музеям и покрывать расходы на их содержание. Несмотря на все попытки инициаторов закона, он не был утвержден парламентом.

В 1835 году вступил в силу «Акт о муниципальных корпорациях». Он расширял организационные возможности местных самоуправлений, сохраняя правительственный контроль за их деятельностью. В том же году был учрежден другой парламентский специальный комитет по рассмотрению деятельности существующих учреждений в области искусства и расширению знаний искусства и умения рисовать среди населения. Комитет рекомендовал создавать музеи, в общественных зданиях размещать картины и скульптуры, а в Лондоне устроить художественную школу[81].

В жизнь было проведено только последнее постановление. В 1844 г. на публичном митинге в Манчестере было предложено, чтобы местным властям предоставлялась возможность создавать музеи и делать их свободными от уплаты налогов.

В 1845 г. через парламент был проведен по инициативе У. Юарта «Музейный акт». По этому акту санкционировался местный налог величиной в полпенни в городах с населением свыше 10 тысяч. Этот налог вводился, чтобы содействовать развитию «обучения и увеселения» публики. Довольно легкое проведение этого законодательного акта через парламент объяснялось тем, что музеи рассматривались членами парламента, как и остальными жителями страны, морально выгодным для общества. Коллекции музеев рассматривались как средство улучшения дизайна индустриальной продукции. Музейный акт получил популярное название «Закон о бабочках». По этому закону разрешалось посещение музеев за плату не более одного пенни, а экспонаты и другие музейные предметы переводились навсегда под опеку муниципалистов.

В день принятия Музейного акта парламент одобрил и другой закон – о защите произведений искусства научных и литературных коллекций 1845 года (который не распространялся на Шотландию). По этому акту вводились штрафы за злостные повреждения художественных предметов из упомянутых в коллекции. Одним из аргументов противников введения общедоступного посещения музеев был именно страх перед повреждением экспонатов, который в значительной степени удалось рассеять в ходе наблюдения за поведением посетителей выставок Механических институтов.

В ближайшие за утверждением музейного акта четыре года его одобрили муниципальные власти шести городов: Сандерлэнда (1846), Кен-

тербери (1847), Уоррингтона (1848), Дувра, Лестера и Сэлфорда (1849). Местные власти пяти городов приняли коллекции местных литературных и философских обществ (в Уоррингтоне – естественнонаучного общества), чтобы передать их в свои музеи. В Кентербери, Сэлфорде и Уоррингтоне согласно музейному акту были созданы также библиотеки (скорее всего, незаконно). В оправдание этого секретарь Уоррингтонского городского управления объяснял, что оно наняло «опытного натуралиста, который компетентен в изготовлении чучел, и пусть он и члены его семьи работают также, как и библиотекари»[82].

Добиться узаконения публичных библиотек было труднее, чем узаконения музеев. Предложенный У. Юартом соответствующий билль вызвал сопротивление со стороны представителей общественности, которые считали, что создание библиотек более способствует «гражданским волнениям», чем положительно воздействует на общественную мораль. На этом основании противники билля У. Юарта предлагали устраивать библиотеки только при механических институтах и подобных им организациях.

В результате этого когда «Акт о публичных библиотеках и музеях 1850 года» получил права закона, его текст был видоизменен по сравнению с первоначальным проектом. Этот акт был шагом назад в отношении музеев по сравнению с соответствующим актом 1845 года. По Акту 1850 года для одобрения создания в данном городе музея требовалось согласие двух третей голосующих налогоплательщиков. Налог на музеи нельзя было дополнять сверх получений, разрешенных к взиманию по акту 1845 года, не допускалась возможность приобретения музейных предметов. Правда, акт 1850 года требовал, чтобы музеи освобождали посетителей от входной платы.

Ко времени введения музейного законодательства в стране, касавшегося, в первую очередь, провинциальных музеев, общественность Великобритании добилась определенных успехов в деле создания национального художественного музея. Самостоятельная Национальная художественная галерея Великобритании возникла позже, чем в некоторых других странах Европы. Идею создания подобной галереи при Британском музее выдвигал еще в 1777 году радикальный политический деятель Джон Уилкс. Он предложил с этой целью приобрести большую часть коллекции писателя Хорэйса Уолпола, графа Орфорда, которая размещалась в имении Хофтон Холл в графстве Норфолк. Дж. Уилкс хотел этим предотвратить продажу коллекции Х. Уолпола в Эрмитажное собрание Екатерины II, но его попытка оказалась безуспешной. Дж. Уилкс рассчитывал в то же самое время на перемещение королем Георгом III знаменитых картин Рафаэля из принадлежавшего ему дворца Хэмптон Корт в Бекингем Хауз в Лондоне. Картины были и до этого доступны для публичного обозрения (с 1699 года). Однако и из этой попытки ничего не получилось[83], равно как

и еще из двух подобных попыток: предложения группы членов Королевской Академии искусств в 1799 году и проекта художника Джона Опи[84] в 1800 году. В Лондоне была устроена выставка крупной коллекции представителей Орлеанской ветви династии Бурбонов, эмигрировавших из Франции накануне ее распродажи. Коллекция была одним из лучших художественных собраний мира своего времени. Выставка работала в течение трех месяцев конца 1798 года.

Одна из наиболее ранних галерей, специально построенных для представления произведений искусства, была созданная в 1788 году по проекту Джорджа Данса Младшего[85] в Лондоне Шекспировская галерея Джона Бойделла[86]. Она была открыта для публики в следующем году. В галерее были представлены картины и рисунки художников Дж. Рейнолдса, Б. Уэста и Дж. Райта на темы произведений У. Шекспира. Галерея просуществовала недолго. Ее помещение было впоследствии использовано для размещения созданного в 1805 году в Лондоне Британского института.

Одной из целей Британского института было представление публике произведений современного искусства. Но с 1813 года там стали устраиваться выставки и произведений мастеров живописи предшествовавшего времени, среди которых были произведения одолженные членами института, например, Чарльзом Лонгом, бароном Фарнборо[87]. Институту покровительствовали Королевская академия искусств, ее патрон король Георг III[88] и вице-патрон принц-регент Георг (позже король Георг IV)[89], а также хранитель института Джон Янг[90], составитель иллюстрированных каталогов нескольких солидных выставок своего времени. Король, принц-регент и хранитель Британского института содействовали в значительной степени интересам британских коллекционеров. Внутри здания института были расположены три взаимосвязанных зала, освещенные сверху. Это помещение послужило образцом для спроектированного архитектором Джоном Соуном[91] помещения Далуичской картинной галереи в южной части Лондона, одной из первых галерей, открытых доступу публики. Она была построена в 1811–1814 годах для размещения коллекций Питера Фрэнсиса Буржуа[92], завещанной Далуичскому колледжу, и открыта в 1814 году. Дж. Соун представил более индивидуальный, чем предыдущие, образец классического здания, устройство интерьера которого оказало большое влияние на другие здания музейного типа. Интерьер был устроен в виде анфилады, перемежающейся квадратными и прямоугольными залами, освещаемыми сверху при помощи новаторской системы светильников. В Далуичской галерее был помещен мавзолей для захоронения останков лиц, передавших свои средства для ее устройства. Незадолго до этого Дж. Соун построил уже подобное здание, состоявшее

из нескольких залов, на территории участка на улице Линкольн Филдс Инн в Лондоне. Там Дж. Соун устроил музей, который ныне носит его имя.

Подобно Британскому институту в другой части Великобритании в этот же период был создан другой Королевский институт (Институт поощрения изящных искусств) в столице Шотландии Эдинбурге по проекту архитектора Уильяма Генри Плейфейра (1822)[93]. Целью института была организация публичных выставок картин мастеров предшествовавших периодов из частных коллекций (в отличие от подобного института в Лондоне).

1780-е – 1830-е годы были временем мощного подъема британского коллекционирования вследствие резко повысившегося достатка английских джентри[94] и аристократии, совпавшего с упадком многих аристократических и королевских семейств в континентальной Европе. Французская революция и постоянные войны конца XVIII – начала XIX веков привели к ввозу в неслыханных размерах произведений искусства высочайшего уровня для продажи в Британии. Наиболее сложной и протяженной по времени распродажей таких произведений в Лондоне с 1792 по 1800 год была распродажа коллекции принцев Орлеанских, состоявшей из сотен полотен, собранных преимущественно в 1715–1723 годах герцогом Филиппом II Орлеанским, бывшим тогда регентом Франции. Приобрел выдающиеся итальянские полотна коллекции за 43 тысячи фунтов стерлингов в 1798 году консорциум из трех богатейших аристократов Великобритании – Фрэнсис Эджертон, герцог Бриджуотерский[95], его племянник Джордж Грэнвил Левесон-Гауэр, маркиз Стаффордский[96], и Фредерик Хауард, герцог Карлейльский[97]. Картины высокого уровня продолжали ввозиться в Великобританию и после завершения наполеоновских войн в 1815 году.

Несмотря на популярность произведений голландских художников, среди части британских коллекционеров начала XIX в.[98], большинство из них, особенно те, кто разбогател во время промышленного переворота, были склонны отказаться от традиционных собирательских вкусов в пользу собирательства произведений современного им национального искусства. Подобные тенденции проявились и среди родовой знати: Джон Флеминг Лестер[99], который размещал свои коллекции в Лондоне и в имении Тэбли Холл, и Джордж О`Брайен Уайндхем, третий граф Эгремонт[100], который поместил свое собрание в имении Петуорт Хауз, приобретали полотна британских мастеров кисти (особенно работы Дж. Тернера) и резца. Галереи современной скульптуры были созданы Джоном Расселом, герцогом Бедфордским[101] в имении Уобберн-Эбби (1815) и Уильямом Спенсером Кэвендишем, герцогом Девонширским[102], в имении Четсуорт (1818). И в одной, и в другой галереях произведения А. Кановы (в том числе, знаменитые «Три грации» в Уобберн-Эбби) были размещены

среди произведений современных коллекционерам английских и немецких скульпторов, которые побывали в Риме.

Наряду с такими роскошными коллекциями, как собрание в Уобберн-Эбби и Четсуорте, в стране создавались и более скромные коллекции. Такими, например, были собрания книготорговцев Дэвида Лэинга[103] и Уильяма Уотсона из Эдинбурга.

В начале XIX века торговля исключительно дорогими произведениями искусства получила лучшую организацию, и наряду с аукционерскими компаниями успешно действовали профессиональные торговцы произведениями искусств, известные уже тогда, как «арт-дилеры»[104]. Одним из наиболее знаменитых арт-дилеров того времени был шотландский торговец произведениями живописи и скульптуры Уильям Бьюкенен (1772–1864)[105], автор «Мемуаров о живописи» (1824), которые содержат важную информацию о ввозе произведений искусства в Британию в это время[106]. У. Бьюкенен безусловно выступал за создание в Лондоне Национальной галереи по образцу музея Лувра, Пио-Клементинского музея, Бельведерской галереи в Вене. У него были торговые агенты в Италии, Испании, Нидерландах. Он содержал относительно небольшую лавку дорогих картин высокого художественного качества. В 1896 году было установлено, что треть картин в созданной при его активном участии Национальной галереи в Лондоне прошла через его руки.

Другим известным арт-дилером, интересовавшимся голландским и фламандским искусством, был Джон Смит. Он опубликовал в 1829–1842 годах девятитомный «Каталог работ голландских, фламандских и французских художников»[107]. По рисункам специализировался Сэмюель Вудберн[108], который помог оформить блестящую коллекцию рисунков и гравюр периода итальянского Возрождения художнику Томасу Лоуренсу[109]. Некоторые хорошо известные фирмы арт-дилеров XX века начали свою деятельность на более скромном, чем художественный рынок живописных полотен, но на достаточно выгодном рынке гравюр (например, фирма Эгнью и сыновья, которая была создана в Манчестере в 1817 году и переехала в Лондон в 1860 году)[110].

Кроме профессиональных арт-дилеров и аукционерских компаний в конце XVIII – первой половине XIX веков существовало немало коллекционеров-дилеров из числа дворянства и богатой буржуазии. Среди них нужно назвать Майкла Брайена[111], который ввез в Англию коллекцию принцев Орлеанских, и Ноэля Жозефа Дезанфана[112], который завещал коллекцию, составленную им для короля польского и великого князя литовского Станислава Августа, своему другу художнику-любителю Питеру Фрэнсису Буржуа (тот, в свою очередь, подарил ее Далуичскому колледжу в 1811 году, что позволило в 1814 году основать Далуичскую художественную галерею в Лондоне). Успешно вел свое дело эмигрант из

Франции Алекс Делашант, ставший в Лондоне арт-дилером. Известный знаток Уильям Янг Оттли[113] в последние годы своей жизни был хранителем рисунков и гравюр Британского музея. Во время своего посещения Италии (1791 – 1798) У.Я. Отли собрал неплохую коллекцию ранней итальянской живописи, в состав которой входила картина А. Боттичелли «Мистическое рождение». Произведениями раннего Возрождения долгое время коллекционеры пренебрегали, но его коллекционированию в значительной мере способствовал Эдвард Солли[114], торговец древесиной и одновременно один из ведущих «маршан-аматеров»[115] своего времени, который составил одну из самых крупных коллекций картин раннего итальянского Возрождения. К 1819 году он собрал 3000 картин, которые разместил в своем доме в Берлине. В 1821 году, когда вернулся в Англию, он продал большую часть коллекции прусскому королю Фридриху-Вильгельму III[116], который положил ее в основу коллекции Королевской галереи в Берлине. Хорошую коллекцию живописи раннего итальянского Возрождения составил также банкир и юрист Уильям Роско[117] с помощью арт-дилера и аукционера Томаса Уинстенли. Большая часть этой коллекции сейчас находится в Художественной галерее Э. Уокера в Ливерпуле.

С 1820-х годов в Великобритании заметно повысился интерес к изобразительному искусству и получила развитие культура в провинции. Увеличилось количество литературных и философских обществ. Это дало импульс к учреждению ряда публичных и университетских музеев и галерей в Лондоне и провинции. Одним из наиболее ранних и внушительных из них стал Королевский Институт изящных искусств в быстро развивающемся промышленном и торговом центре северо-запада страны Манчестере (ныне Манчестерская городская художественная галерея). В 1823 году было принято решение о создании в этом городе на основе упоминавшихся выше лондонских Британского института и основанной еще в 1768 году Королевской академии искусств музейного учреждения, которое организовало бы выставки произведений современных британских мастеров кисти и подготовило бы художников и скульпторов.

Джентри северо-запада Англии отнеслись к этому проекту весьма прохладно. Однако бизнесмены Манчестера в расчете на потенциальную экономическую прибыль для города с необычной энергией поддержали идею создания в своем городе постоянной художественной галереи – первой во всей стране. В 1824 году музей был открыт в здании галереи, завершенной строительством в 1835 году по проекту Чарльза Бэрри[118], который получил первое место на конкурсе на проектирование здания галереи. Классический стиль здания был близок английскому варианту стиля греческого Возрождения больше, чем к французским его вариантам, и представлял собой один из лучших образцов неоклассических му-

зеев в Англии. Несмотря на то, что большая часть интерьеров здания была позже перестроена, его вестибюль с бросающимся в глаза ярусом аттика, похож на подобные драматические композиции известного Музея в Берлине, построенного Ф. Шинкелем в 1823–1830 годах (ныне Старый Музей)[119] одновременно с Манчестерским музеем.

В 1823 году попечители сформированного за семьдесят лет до этого первого национального музея в мире – Британского музея одобрили проект полной перестройки Монтэгю-хауза (в котором учреждение было открыто в 1754 году) в районе Блумсбери (Лондон). Принятое решение было вызвано необходимостью расширения площади музея. Достаточно сказать, что ценные египетские коллекции, захваченные у французов, хранились в деревянных бараках в саду музея с 1802 года, когда они были переданы в его фонды[120]. Не хватало денег на ремонтные, консервационные и реставрационные работы. Положение несколько улучшилось с 1802 года, когда открылась галерея Таунли, в которой была размещена приобретенная в 1805 году Британским музеем богатая коллекция античной скульптуры, принадлежавшая коллекционеру Чарлзу Таунли[121]. Администрация музея приобрела также выдающуюся коллекцию греческих ваз Уильяма Гамильтона[122] и в 1814 – 1816 годах коллекцию классических произведений искусства, включавшую мраморные барельефы афинского Парфенона, у Томаса Брюса, графа Элджина[123].

В 1815 году государство взяло на себя большую часть расходов на содержание музея (до этого он содержался за счет благотворительности).

Музей изначально включал в свой состав библиотеку, ее фонды увеличились. С этим обстоятельством и был связан план полной перестройки Монтэгю Хауза (1823 г.). Его разработал архитектор Роберт Смерк[124]. Оформление и устройство здания было по стилю традиционным. Но его галереи и особенно вестибюль и входная лестница выделялись на фоне других помещений единством и силой замысла, которые у этого архитектора проявлялись не столь часто.

Посещаемость музея в описываемое время оставалась ограниченной. Житель Бирмингема Уильям Хаттон описывал свой визит в музей в 1794 году следующим образом. Он приобрел с рук билет туда за два шиллинга и полагал: «Здесь я буду в течение двух часов услаждать свой ум наблюдением удивительных вещей, ни одна из которых не похожа на другие и каждая чудесно как хороша. То, что я там увижу, нельзя будет увидеть нигде больше. В этом обширном зале будут собраны все чудеса творения со всего света, из каждой страны было, наверное, отобрано для этой сокровищницы самое лучшее»[125].

Но группа в десять человек, в состав которой попал У. Хаттон, прошла по музею в сопровождении молодого сотрудника, который отказался сообщить что-либо о представленных экспонатах и не разрешил рассмат-

ривать каждый из них дольше нескольких секунд. «За тридцать минут мы совершили наше молчаливое путешествие по этому сказочному дворцу, которое могло бы продолжаться и тридцать дней», – вспоминал посетитель. – «Оттуда я вышел, не поумнев ни на грош, и был в результате всего совершенно разочарован»[126].

До 1808 года в музей впускали по 60 посетителей в день, с 1808 года стали впускать группы по 15 человек, а всего 120 человек в день.

Итак, Британский музей, хотя и считался публичным, долгое время обслуживал посетителей неудовлетворительно.

Только в 1824 году идею создания другого музея – Национальной галереи в Великобритании, которая выдвигалась и развивалась общественностью страны на протяжении нескольких десятилетий, удалось реализовать. Именно в этом году парламент приобрел для создания галереи тридцать восемь полотен из коллекции банкира Джона Джулиуса Энджерстайна[127] вместе с его домом на улице Пэлл-Мэлл за 57 тысяч фунтов стерлингов. Правда, эта галерея была далеко не первой среди национальных галерей Европы, в которой к этому времени уже существовали доступные публике Лувр в Париже (1793), Королевский музей в Стокгольме (1794) и Рийксмузеум в Амстердаме (1808).

Ж. Базен полагал, что столь задержавшееся по сравнению с соседними странами открытие национальной художественной галереи было связано с тем, что в Великобритании музеям придавалась преимущественно научная роль. Английский художник Джон Констебл, действительно, подвергал критике возникавшую среди британской общественности идею создания национальной галереи. Он справедливо для своего времени опасался того, что научное отношение к подобному музею приведет к «концу искусства в бедной старой Англии»[128]. Тем не менее, приобретение картин Дж. Энджерстайна решило давний вопрос о том, стоит ли учреждать Национальную галерею в Великобритании или же нет.

В 1832 году на конкурсе на постройку здания для Национальной галереи и Королевской академии искусств[129] победил Уильям Уилкинс[130]. Здание галереи было построено с северной стороны теперешней Трафальгарской площади Лондона, причем гораздо быстрее, чем было перестроено здание Британского музея. В 1838 году коллекция галереи вместе с дополнительными дарениями из собраний Джорджа Хаулэнда Бьюмонта[131] и Уильяма Холуэлла Кэрра[132] были размещены в новом помещении галереи. Здание, построенное по проекту У. Уилкинса, было одним из последних зданий английских музеев, спроектированных в стиле Греческого Возрождения.

Художественный музей Джона Соуна в его лондонском доме открылся для публики после смерти этого архитектора в 1837 году. В течение ряда лет этот музей предназначался для учебных целей и был рассчитан

на лиц, обучавшихся живописи, скульптуре и архитектуре. Согласно завещанию Дж. Соуна, утвержденному в 1833 г. парламентом, его коллекция передавалась британской нации со свободным допуском в музей «по крайней мере, два дня каждую неделю в течение месяцев апреля, мая и июня (…) любителей и учащихся живописи, скульптуре и архитектуре, и других подобных лиц, которые будут обращаться туда»[133].

В первом кратком путеводителе коллекции Дж. Соун объяснял, что он надеялся составлением своей коллекции определенным образом проиллюстрировать тесную связь между живописью, скульптурой, архитектурой, музыкой и поэзией. При этом оговаривал, что предметы коллекции не должны перемещаться «с тех мест, которые были предназначены для них; они были расставлены как предметы изучения моего собственного ума и имели в виду просто необходимость принести пользу художникам будущих поколений»[134]. Дж. Соун надеялся также на то, что его коллекция сможет помочь посетителям в их самообразовании.

В последовавшие вслед за учреждением Национальной галереи, музея Дж. Соуна и других публичных галерей годы в развитии музеев в университетах Оксфорда и Кембриджа были достигнуты значительные успехи.

После своей смерти в 1816 году Ричард Фицуильям, виконт Мерион[135], завещал Кембриджскому университету в благодарность за обучение в нем свою коллекцию картин и гравюр и библиотеку, равно как и средства, необходимые для устройства значительного и полезного музея[136].

Победителем конкурса на строительство здания для музея Фицуильяма стал обучавшийся в свое время у Дж. Соуна зодчий Джордж Бейзеви[137].

Он приступил к работе над зданием музея в 1837 г. Фасад здания с восьмиколонным портиком был вдохновлен проектом нового здания Британского музея, предложенным в 1823 г. Р. Смерком. Портик, холл и лестницы занимали почти половину освещаемых сверху галерей и картинных залов, которые считались тогда красивейшими в Великобритании. Их композиция напоминала план основной галереи Старой Пинакотеки (1825 – 1836) в Мюнхене, построенной по проекту Лео фон Кленце.

После смерти Дж. Бейзеви в 1845 году работа над Фицуильямовским музеем, которая близилась к завершению, была продолжена архитектором Ч.Р. Кокереллом[138], который в то время работал над строительством нового здания Эшмоуловского музея и Тейлоровского института (1839–1845) в Оксфорде. Оно должно было заменить здание музея, возведенное еще в XVII веке на Броуд-стрит в этом городе. Здание строилось в стиле, совмещающем элементы греческого возрождения и итальянского маньеризма. Новые здания Эшмоуловского и Фицуильямского музеев имели немало общего; их строительство началось в одно и то же время, одними и теми же строителями, те же самые скульпторы занимались орнамен-

тальным декорированием обоих зданий. В отличие от Фицуильямского музея, который состоял почти полностью из галерей, Эшмоуловский музей, в первую очередь, был предназначен для размещения лекционных залов и библиотеки. Наибольшее внимание в нем уделялось специальному устройству помещения для коллекции XVII века мраморных скульптур графа Томаса Хауарда, графа Эрандела[139], которая не имела особого помещения с той поры, как она поступила в Оксфордский университет в XVIII веке. Для сопоставления с устройством коллекций Фицуильямского музея следует отметить, что хранилища картин в Эшмоуловском музее находились в небрежении еще в середине XIX века.

К 1840-м годам подъем коллекционерства представителями среднего класса стал в Великобритании заметным культурным явлением. Среди наиболее типичных коллекционеров из среды буржуазии, которые разбогатели в ходе наиболее интенсивной фазы промышленной революции или во время войн против Наполеона, выделялись Джон Шипшенкс[140], владелец суконных фабрик в Йоркшире, и Роберт Вернон[141], поставщик лошадей и провианта для армии во время войн с французами. Оба они приобретали для своих коллекций почти исключительно произведения современного искусства обычно непосредственно у художников. Р. Вернон в 1847 году подарил 157 картин британской нации[142].

В описываемый период в Великобритании получили развитие естественные музеи. Ученые и антиквары содержали частные коллекции, которые делали доступными для своих коллег, если не для широкой публики в целом. Одна из подобных коллекций помещалась на Лестер-сквер в Лондоне, и в ней систематически размещались физиологические препараты, пожертвованные Джоном Хантером[143], младшим братом Уильяма Хантера, анатомические и другие коллекции которого составили основу Хантеровского музея в университете Глазго. Коллекция Дж. Хантера стала, скорее всего, музеем Королевского колледжа хирургов в Линкольнс Инн Филде (Лондон). Другой коллекцией была эклектическая коллекция в Сохо (Лондон) выдающегося ботаника Джозефа Банкса[144]. Она была доступна ученым. Ее ботаническая часть, собранная Дж. Банксом и его помощником Дэниэлом Соландером (учеником выдающегося шведского естествоиспытателя и музейного работника К. Линнея, реформатора таксономии в естествознании) в ходе первого кругосветного плавания Джеймса Кука, в настоящее время находится в Британском музее естествознания. Д. Соландер также работал сотрудником Британского музея[145].

Среди ботанических садов Европы в XIX веке выделялся сад в Кью (Лондон). В 1840 году он получил статус национального учреждения. Спустя год первым его директором стал профессор ботаники университета Глазго Уильям Гукер[146]. При нем были построены величайшая в мире

оранжерея – Большой пальмовый дом и Музей экономической ботаники с показом растений, полезных для коммерции, промышленности и медицины. Сад в Кью превратился в крупный центр по ботаническому обмену. Сын директора учреждения Джозеф Гукер[147] исследовал флору Индии и Тибета и прислал оттуда в сад многочисленные экзотические растения. Саженцы привезенного из Перу хинного дерева отправлялись из ботанического сада для посадок в Индии. Португальский пробковый дуб был отправлен оттуда для разведения в Южную Австралию, табак в Наталь (Южная Африка), китайский чай – в Ассам (Индия). Такие сельскохозяйственные культуры, как кофе, душистый перец, корица, манго, тамаринд, хлопок, имбирь, индиго, распространялись по свету в малых переносных оранжереях, изобретенных врачом Нэтениелем Уордом (1833)[148] из питомников Ботанического сада в Кью.

Действовали в стране и более популярные и доступные публике музеи. Одним из таких учреждений была коллекция ювелира Уильяма Баллока[149], первоначально представленная в Шеффилде (около 1795 года), затем в Ливерпуле (с 1801 года) и Лондоне (1809–1819) на улице Пикадилли. Коллекция размещалась в двух залах («Пантерионе» и «Лондонском зале»), вход в каждый из них стоил один шиллинг. В «Пантерионе» находились группы чучел животных, нередко изображавшие сцены нападения хищников (отсюда название зала) на травоядных, что было наиболее привлекательно для посетителей. Естественнонаучная коллекция была составлена в порядке классификации по К. Линнею[150]. В состав коллекции входили произведения искусства и вооружение, исторические и этнографические предметы, а также образцы естественных предметов с отклонениями от нормы. Музей У. Баллока способствовал популяризации музейной идеи среди населения, по крайней мере, среди тех, кто мог оплатить посещение музея.

Упоминавшееся выше новое изобретение Робертом Баркером выставки картины на кругообразно расположенном полотне было запатентовано в 1787 году. Первая его картина, охватывавшая 360 градусов для обзора изнутри со специальной зрительной площадки, «Вид Эдинбурга» была сперва показана в Эдинбурге (1787), а затем в Лондоне (1788). Р. Баркер первоначально называл такое свое изображение «природа в визуальном восприятии», но очередное полотно с видом Лондона, показанное в этом городе в 1791 году, он назвал панорамой (от греческих слов «все» и «вид»). Р. Баркер использовал традиции иллюзионистской декоративной живописи, топографических планов и современной ему практики театральных декораций. В 1792 году этот художник выставил в Лондоне панораму «Вид Лондона с крыши Альбионских мельниц». Он открыл постоянную ротонду для показа своих панорам в Лондоне в 1793 году под названием «Панорамы на Лестер-Сквер», кото-

рая просуществовала 60 лет. После смерти Р. Баркера в 1806 году ее последовательно унаследовали его сын Генри Эштон Баркер (1774 – 1856), Джон Берфорд (умер в 1827 году) и сын Дж. Берфорда Роберт Берфорд (1792–1861).

На двух этажах ротонды, сооруженной архитектором Робертом Митчеллом[151], действовали две панорамы – одна с полотном в 929 кв. м и другая с полотном в 250,8 кв. м. Каждый год циркулярные панорамы заменялись другими.

С истечением срока лицензии Р. Баркера в 1801 году появилось множество сходных художественных предприятий в Лондоне. Наиболее значительной в художественном отношении среди них была «Эйдометрополис» или «Большая панорама Лондона» (1801 – 1802 годы) Томаса Джиртина[152]. Ее размеры, однако, были меньше, чем малая панорама Р. Баркера, и составляли 180,6 кв. м. Панорамы появились также в других городах Великобритании и ее владениях (например, в Индии), в Европе и Северной Америке.

Кроме стабильной циркулярной панорамы и диорамы была изобретена и передвижная панорама. Механизм управления ею был довольно прост. Живописное полотно нетрадиционной длины с изображенными на нем сценой или чередующимися сценами перемещалось перед взором зрителей, перематываясь с одного валка на другой. В отличие от стабильной панорамы для панорамы передвижной не требовалось устраивать специальное помещение в виде ротонды. Такую панораму удобно было перевозить с места на место. Хотя передвижная панорама не могла сравниться с циркулярной по степени всеохватывающей иллюзии, она имела преимущество в разнообразии и перемещаемости.

Передвижная панорама была изобретением художника из Эдинбурга Питера Маршалла[153]. Его первая передвижная панорама «Берега реки Клайд» была устроена в Эдинбурге в 1809 году. С этого времени почти до 1850 года П. Маршалл и члены его семьи показывали свои «перистрофические», как они называли их, панорамы во многих городах Великобритании.

Для музейного дела и коллекционирования Великобритании конца XVIII – первой половины XIX веков типичны несколько иные, чем для современной ей Франции, черты. В Великобритании преобладал не революционный (в отличие от Франции), а коммерческий и филантропический путь преобразования коллекций в музеи. В музеях Великобритании – в первую очередь, в Британском музее – отмечалась тенденция исторического и научного представления экспонатов, а во Франции – эстетическая. В Великобритании фонды росли постепенно, а не за счет реквизиций художественных произведений в других странах. Большую роль в развитии музейного дела в Великобритании сыграли не только научные

общества (как во Франции), но и Механические институты. Более постепенно, чем во Франции, в Британии вводилось музейное законодательство. Власти не прибегали к централизации музейного дела, предоставляя его развитие инициативе общественности в большей степени, чем во Франции.

Музейное дело в Германии и Австрии

В Германии и Австрии в конце XVIII – первой половине XIX веков музейное дело получило дальнейшее развитие. Это во многом было связано с развитием осознания существенной ценности европейской и западной цивилизации, но в большей степени с развивающимся национальным самосознанием в Центральной Европе, основы философского осмысления которого заложили немецкий философ И.Г. Гердер и его единомышленники – деятели общегерманского культурного движения последней четверти XVIII века, известного под названием «Sturm und Drang» («Буря и натиск»)[154]. С конца XVIII столетия идея коллекционирования как зеркала, отражающего абсолютизм, в Германии и Австрийской империи завершилась. Дидактический подход к коллекциям, закрепленный в конце 1770-х годов Х. Мехелем в оформлении экспозиции императорской коллекции Верхнего Бельведерского дворца в Вене, определенно повлиял на дальнейшее развитие научного подхода в музеях Германии и Австрийской империи.

Пробуждавшееся немецкое национальное самосознание в XIX веке повысило желание общественности сохранить как можно больше памятников национального прошлого. Увеличение численности образованного среднего сословия и возникновение массового туризма после окончания наполеоновских войн и распространения удешевленного транспорта также оказывали влияние на обладавших коллекциями монархов, побуждая их открывать свои коллекции для посетителей большего, чем раньше, контингента, причем в более чем прежде, систематизированном виде.

В Мюнхене баварский кронпринц Людвиг Виттельсбах[155] (позднее король Людвиг I) одним из первых среди правителей Германии предоставил свои коллекции широкому кругу посетителей, основав музеи: Глиптотеку[156] (1816–1830) и Пинакотеки (Старую, 1826–1836 и Новую, 1846). Во время своего гран-тура («большого путешествия» за границей с образовательной целью) Людвиг I сблизился со скульптором Бертелем Торвальдсеном[157] и стал собирать коллекции античных произведений искусства, важнейшими из которых были статуи из коллекции папы Пия VI (1775–1800)[158], мраморные скульптуры из коллекции К. Бевильаквы[159], скульптура из коллекции Барберини «Фавн» и скульптуры с крыши храма в Эгине (Греция).

В замысел создания музеев Людвигом I входило стремление дать в них обзорное представление о западном искусстве. Создание Глиптотеки для размещения королевских коллекций скульптуры в Мюнхене началось вскоре после посещения Людвигом I Британского музея с находившимися в нем мраморными фигурами из афинского Парфенона. Посещение Музея французских памятников в Париже также оказало влияние на решение Людвига I основать Глиптотеку. В конкурсе на проект здания музея (1814–1815) победил придворный архитектор в Касселе Леопольд (Лео) Кленце[160].

Глиптотека (расположенная на площади Кёнигспляц) была запланирована как миниатюризация большого прототипа музея французского архитектора Ж.Н.Л. Дюрана, изложенного им в сочинении «Уточнение уроков архитектуры». Он представлял собой одноэтажный классический храм с центральным портиком, поддерживаемым восемью ионическими колоннами, которые Л. Кленце спроектировал согласно современным ему археологическим свидетельствам. Людвиг I представлял себе музей как публичное учреждение, открытое, как он полагал, для свободного посещения баварским народом. В музее были представлены древние памятники классического периода, собранные со времени правления герцога Альбрехта V Великодушного (1550–1579) в Антикварии в Мюнхене[161], равно как и многие новые приобретения Людвига I, включавшие мраморные скульптуры из древней Эгины и современные скульптурные произведения Антонио Кановы, Христиана Даниэля Рауха и Людвига фон Шваннталера[162]. Музей был открыт для посетителей, хотя Л. Кленце включил в структуру здания закрытый для них банкетный зал и портик с тыльной стороны здания для карет короля и его знатных гостей. Чтобы напомнить посетителям, что они гости короля, обслуживающий персонал его художественных музеев носил экстравагантные ливреи королевских служащих.

Л. Кленце также спроектировал в неоклассическом стиле Старую Пинакотеку, построенную в 1826–1836 годах для того, чтобы разместить наследственные коллекции картин Виттельсбахов, как и многочисленные приобретения Людвига I (он покупал для короля преимущественно картины таких итальянских мастеров, как Рафаэль и Каналетто). Музейное оформление Старой Пинакотеки должно было подчеркнуть достижения в искусстве тех художников, произведения которых были представлены в ней. Большие галереи были размещены там вдоль центральной оси, окаймленной с севера рядом залов размеров кабинетов для экспонатов небольшого формата, а с юга коридором или лоджией, что позволяло попасть в центральные галереи, которые могли также переходить в анфиладу. Освещались помещения музея сверху, что достигалось боковым светом сквозь частые окна. Произведения искусства размещались в хроноло-

гическом порядке и в порядке национальных школ. Здание было построено из кирпича с терракотовой отделкой.

Неоренессансный стиль архитектурного устройства Пинакотеки оказал влияние на создание других музеев. Среди них были Государственная Художественная галерея (1837–1846) в Карлсруэ (архитектор Генрих Хюбш)[163], Новая Пинакотека (1846–1854) (разрушена) в Мюнхене (архитектор Август фон Фойт)[164] и Картинная галерея старых мастеров кисти (1847–1855) в Дрездене (архитектор Готфрид Земпер)[165].

Положение музейного дела в другой крупной державе Пруссии напоминало такое же положение в Баварии. В правление короля Фридриха Вильгельма II (1786–1797)[166] его художественные коллекции были открыты по нескольку дней в неделю для художников, желавших копировать полотна старых мастеров кисти, поскольку в 1790 году была открыта Берлинская Академия художеств. Преподаватель этой академии археолог Алоиз Людвиг Хирт[167] обратился к королю в 1797 году с докладом, в котором предложил ему собрать воедино разрозненные королевские коллекции в музее[168]. А. Хирт высказал пожелание видеть эти коллекции представленными не как обычное украшение дворцов для ограниченного числа жителей, а как публично воспринимаемые, изящное «наследие для всего человечества»[169].

В ответ на пожелание А. Хирта король предложил ему составить проект основания музея для «публичного обучения и благороднейшего удовольствия», который был бы открыт для художников всю неделю (так, чтобы они могли продолжать обучаться «образцам» прошлого), а для общей публики по выходным дням. Проект музея был составлен и предполагал экспозицию обширного обзора произведений искусства в «систематической классификации», как «школу воспитания вкуса»[170] у художников и меценатов, для развития прусского изобразительного и мануфактурного искусства. Осуществление проекта было отложено в связи с захватом Наполеоном I прусских королевских коллекций для Лувра. После поражения Наполеона I возвращение работ из этих коллекций торжественно отмечалось их популярной публичной выставкой в Академии художеств.

Прусский король Фридрих Вильгельм III (1797–1840)[171] под влиянием посещения Лувра во время мирных переговоров с Францией предложил помещение Академии художеств отвести под Национальный Прусский музей. Этот проект был заменен другим, которым планировалось построить новое здание для музея согласно плану профессора архитектуры и главного проектанта нового строительства Берлина Фридриха Шинкеля[172]. Проект подвергся обсуждению по вопросу, какие предметы должны быть переданы музею и какой должна быть организация их экспозиции. А. Хирт претендовал на универсальность отбора и показа экс-

понатов, которая, по его мнению, могла быть достигнутой использованием слепков и копий наравне с подлинными работами художников и скульпторов большего и меньшего масштаба. Ф. Шинкель и один из первых профессиональных историков искусства Густав Фридрих Ваген[173] настаивал на том, что следует выставлять в экспозиции только подлинные произведения искусства и только всеми признанные шедевры. Ф. Шинкель и Г. Ваген представляли свой план музея как средство достижения общественного единства для возобновления неудавшихся в Пруссии политических реформ в 1815–1819 годах. Их точка зрения победила оппонентов.

С 1823 года начались строительные работы, завершенные в 1830 году, что и позволило в том же году произвести отбор в экспозицию предметов коллекции и открыть музей.

Здание Королевского музея (ныне Старый музей)[174] выражало идею этого учреждения как храма в его наиболее жесткой и наиболее влиятельной форме. Идея Ж.Н. Дюрана получила здесь воплощение более оригинально, чем в здании Глиптотеки в Мюнхене. Призматический объем внешнего вида здания прикрывал два светлых дворика, помещенные по обеим сторонам ротонды, в которой были выставлены скульптурные произведения. В колонных залах первого этажа, окруженных дворами, размещались статуи, геммы и макеты. Картины были развешаны в залах с боковым освещением во втором этаже. Размеры помещений для экспозиций в этих залах были увеличены за счет панелей, расположенных перпендикулярно к внешним стенам. Ф. Шинкель соединил классические мотивы в новом синтезе: главный фасад, его ионический ордер по примеру храма Эрехтейон в Афинском Акрополе был основан на греческой стое (вытянутом прямоугольном здании с крышей с опорой на колонны спереди и с закрытой стеной сзади), в то время, как ротонда имела высоко возведенный купол с проемом по образцу Пантеона в Риме. Монументальный взлет ступенек на лестнице, ведущей к входу, также был скопирован со зданий, создававшихся задолго до времени возведения Ф. Шинкелем Королевского музея в Берлине.

Произведения античного искусства были помещены в нижнем этаже музея, картины – в верхнем. Хронологическое и стилистическое распределение экспонатов согласно принципам Х. Мехеля[175] совершенно очевидно виделось в организации экспозиции. Ф. Шинкель добился даже исторически достоверных рам для картин в стиле периода каждой из них. Размещением экспонатов руководил комитет, который возглавлял известный прусский государственный деятель и филолог Фридрих Вильгельм фон Гумбольдт[176]. В состав комитета входили Ф. Шинкель и Г. Ваген (который стал первым директором музея). Целью комитета, как было сказано в памятной записке Ф. Шинкеля и Г. Вагена, было «пробу-

ждение в публике чувства изящного искусства как одной из наиболее важных областей человеческой цивилизации»[177]. Наряду с хронологическим и периодическим распределением коллекций комитет также разделил их предметы на ряд классов, соответственно их качеству, и этот метод и сейчас применяется во многих музеях. Десятый и последующий классы не выставлялись напоказ и рассматривались только как курьезы вне основного течения развития истории искусства. Сюда комитет включил все картины итальянских маньеристов.

Полагая, что поддерживаемый государством музей может объединить общество, ориентируя граждан на равный опыт эстетического восприятия, Ф. Шинкель и Г. Ваген считали музей одним из средств политики предотвращения распространения противоправительственных настроений. Старый музей, таким образом, получал официальную санкцию отождествления подобного религиозному поклонения художественным шедеврам с правительственным покровительством им.

В помещении Королевского (позже Старого) музея были размещены не все картины королевской коллекции. Часть из них осталась в помещении Старой кунсткамеры в Королевском дворце в Берлине, построенном еще в 1699–1706 годах архитектором А. Шлютером[178]. Ее удачно реконструировали. Было устранено несоответствие внешнего вида залов кунсткамеры характеру коллекций и достигнута целостность оформления залов и коллекций.

Получили развитие в Германии в описываемый период и естественнонаучные музейные учреждения. В 1801 г. Карл Людвиг Вильденов[179] основал в Берлине Ботанический сад (ныне Берлин-Далемский Ботанический музей). Генрих Фридрих Линк объединил Ботанический сад, королевский гербарий и библиотеку в одну мощную организацию по изучению ботаники, рассчитывая на привлечение к своей выставочной деятельности внимания широкой публики.

В течение первой половины XIX века рост интереса к романскому и готическому стилям искусства вызвал появление произведений религиозной живописи и скульптуры немецкой школы в коллекциях кругов высших слоев буржуазии в Рейнской области, временно аннексированный Францией в конце XVIII – начале XIX веков. Среди этих коллекций своим уровнем и количеством выделялись коллекции профессора университета Кёльна Фердинанда Франца Валльрафа[180] и братьев Сульпица и Мельхиора Буассере[181]. Ф. Валльраф приобрел немало произведений религиозного искусства во время закрытия монастырей и захвата их имущества властями после оккупации и аннексии Рейнской области французами. Для размещения коллекции, подаренной им родному городу в музее, предприниматель Рихарц выделил деньги на его строительство, и этот музей получил наименование Музея Валльрафа-Рихарца. Братья С. и

М. Буассере во время путешествия по Рейнской области собрали в Гейдельберге коллекцию картин старых мастеров, привлекшую внимание европейских любителей. Вскоре для растущей коллекции перестало хватать места. В 1818 году эти сокровища были переведены в Штутгарт, где вюртембергский король Вильгельм I предоставил для них более удобное помещение. Наконец, в 1827 году братья Буассере уступили свою коллекцию за сто двадцать тысяч талеров баварскому королю Людвигу I, который выставил ее сперва в замке Виттельсбахов в Шлейсхейме, а затем в Мюнхене (1836), где она составила основной фонд Старой Пинакотеки[182].

В Австрийской империи в 1811–1834 годах возникли региональные музеи (Грац[183], Иннсбрук, Зальцбург).

В 1850 году был открыт Венский музей национальной славы как отклик на подавленную имперскими властями Австрии революцию 1848 года. В его Салоне чести были помещены пятьдесят шесть статуй знаменитых государственных и военных деятелей Австрии.

Продолжало развиваться и коллекционерство. Выдающимися коллекционерами конца XVIII – первой половины XIX века были граф Антон Франц де Паула Ламберг-Шпринценштейн[184], герцог Саксен-Тешенский Альбрехт Казимир (из династии Веттинов)[185] и чешский граф Ян Рудольф Чернин[186].

В описываемый период численно возраставшая в Австрийской империи буржуазия, включавшая в свой состав в значительном количестве негоциантов и банкиров еврейского происхождения, стремилась приобрести социальный престиж и проявила большой интерес к торговле произведениями искусства. Наиболее известными торговцами художественными изделиями этих времен были граф Мориц Фриз[187], барон Людвиг Перейра Арнштейн[188], представители семейства Ротшильдов[189] (хотя некоторые из них то исчезали с горизонта художественного рынка, то появлялись на нем). Примером может служить М. Фриз. Его новоприобретенная коллекция была распродана с аукциона в 1820-е годы. С конца XVIII века в Вене появляются первые аукционерные фирмы, такие как фирма торговли искусством Артария, начало деятельности которой прослеживается с 1770-х годов[190]. Среди наиболее значительных представителей художественного рынка XIX века следует назвать Георга Плаха, который с 1847 года был советником таких коллекционеров, как один из представителей семейства Ротшильдов, и Ф.И. Гзелль[191].

Большой, публичный, понятный и педагогически ориентированный музей, планомерное развитие музейной архитектуры, все более распространявшееся среди буржуазии коллекционирование и развитие художественного рынка, были непосредственным результатом политических и административных реформ во Франции в конце XVIII – первой половине XIX столетий. Создававшиеся в тот период музеи в других странах руко-

водствовались сформулированными тогда гражданскими, культурными и административными положениями. Это проявилось также и в Германии и в Австрийской империи. Можно отметить среди иных черт, сближающих Германию и Великобританию в отличие от Франции и Австрии – двух других стран, успешно развивавших музейное дело в этот период, следующую черту: ни Германия, ни Великобритания не располагали тогда хорошо представленными предметами национальных коллекций античности вследствие того, что региональные музеи в этих странах были гораздо богаче ими.

Музейное дело в России

Музейное дело в России в конце XVIII – первой половине XIX веков развивалось успешно. Этому способствовали определенные политические реформы первого периода правления Александра I (1801–1825 годы) и подъем национального самосознания в стране, совпавший с аналогичным подъемом самосознания других этносов Европы.

Продолжалось развитие художественных музеев. В 1796 году Эрмитаж был передан в ведение знатока искусства князя Н.Б. Юсупова[192]. Картины были проверены и их названия в 1797 году внесены в опись-каталог.

В первой четверти XIX века произошло преобразование собраний Зимнего дворца в дворцовый музей. Со вступлением на престол Александра I сумма расходов на содержание и обслуживание Эрмитажа была увеличена. В 1803 году было издано «Положение, полагаемое к учреждению по Эрмитажу» на основании доклада гофмаршала графа Н.А. Толстого. По «Положению» все коллекции распределялись на пять отделов. Был учрежден более обширный штат служащих.

В 1805–1809 годах Ф.И. Лабенский издал книгу «Эрмитажная галерея» в двух частях с описанием и воспроизведением наиболее ценных художественных предметов.

Наиболее значительно пополнилось Эрмитажное собрание после заграничного похода русской армии 1813–1815 годов, в том числе за счет приобретений картин у императрицы Франции Жозефины. После перепланировки залов музея под руководством Дж. Кваренги изменилось размещение картин. Появились залы французской, испанской, голландской, фламандской живописи, залы Рембрандта, П.П. Рубенса, А. Ван-Дейка. Размещение картин постепенно приобретало систематический характер. В 1825 году впервые появилась галерея русской живописи. Предусматривалось расширение круга посетителей Эрмитажа. Были определены часы посещения Эрмитажа летом и зимой. Николай I уделил внимание расширению помещений Эрмитажа. При нем было построено

специальное для размещения картин здание, так называемый «Новый Эрмитаж» (архитектор Л. фон Кленце). Фонды дворцовых музеев комплектовались на художественном рынке Франции, Италии и других стран. Все чаще приобретались коллекции и внутри страны (например, у наследников графа П.П. Сухтелена[193] и В.Н. Татищева, у М.П. Погодина и др.). Дворцовое ведомство передавало в Эрмитаж из своих кладовых ряд предметов музейного значения.

Особенно обогатилась галерея Эрмитажа при подготовке к открытию «Нового Эрмитажа» (1850–1852 годы). В подборе предметов предпочтение отдавалось произведениям академической школы, больше приобреталось произведений западноевропейской живописи XVI-XVII веков, меньше – произведений мастеров XVIII века, совсем не приобретались картины XIX века, то есть современная живопись. Иногда политические интересы брали верх, и правительство отказывалось от приобретений ценных полотен. Так не были куплены картины французского художника Ж. Давида на том основании, что он голосовал за казнь Людовика XVI. На предложение о приобретении его картин поступила резолюция императора: «Картины сии не нужны для Высочайшего двора».

Увеличилось количество картин академической русской живописи, что соответствовало вкусам императорского двора. Эти произведения легли в основу коллекций будущего Русского музея императора Александра III.

В 50-е годы XIX века в Эрмитаж поступило немало античных произведений искусств из Италии, Египта, а также российского Причерноморья, где они были обнаружены в ходе раскопок.

Собрания из русских самоцветов дали возможность считать Эрмитаж одним из лучших хранилищ этих предметов в мире.

Проводились учет и систематизация имущества Эрмитажа. В 1839 году был издан на французском языке новый каталог-путеводитель по Эрмитажу. Но наряду с этим коллекциям Эрмитажа был нанесен серьезный урон – распродажа на аукционе тех предметов, которые Николай I считал излишними для Эрмитажа.

Несмотря на ограничение доступа в Эрмитаж (Николай I в 1832 году запретил военным, гражданским чиновникам и иноземцам посещать музей в сюртуках), музей играл большую роль в художественном образовании русских художников и русской общественности. Составлялись также собственные коллекции Николая I и его жены. Николай I собирал, в основном, батальные картины, оружие, предметы обмундирования и снаряжения армии. Его коллекции размещались в Аничковом дворце и Царскосельском арсенале.

Царскосельский арсенал в это время стал музеем. Систематизацию его коллекций провел Ф.А. Жиль. С 1852 года арсенал был открыт для обозрения.

Серьезные изменения произошли в судьбе Оружейной палаты в Москве. В 1806 году были утверждены специально для нее составленные «Правила», которые послужили началом жизни Оружейной палаты как музея. Были предприняты меры по сохранению коллекций. Начальник ведомства Кремлевской экспедиции П.С. Валуев добился запрета выдачи вещей из Оружейной палаты в другие ведомства. В том же 1806 году архитектор И.В. Еготов начал строительство нового здания для палаты, которое было завершено в 1810 году. Развернута экспозиция музея была в 1814 году. Еще в 1807 году А.Ф. Малиновский выпустил в свет первую часть «Исторического описания древнего российского музеума под названием Мастерской и Оружейной палаты»[194], а в 1826 году коллекционер П.П. Свиньин[195] описал новую экспозицию в своем «Указателе главнейших достопамятностей, сохраняющихся в Оружейной палате». К середине XIX века в Оружейной палате насчитывалось десять тысяч предметов. Предметы группировались по следующим отделениям: «образном», царского сана, регалий, оружия, посуды, портретов, экипажей.

К 1851 году было построено новое здание Оружейной палаты по проекту архитектора К.А. Тона, в котором она располагается и в настоящее время.

Как отмечает С.А. Каспаринская, специальных органов управления и особого музейного законодательства, которое определяло бы единую политику в музейном деле, в России не было (так оно продолжалось вплоть до революции 1917 года). Законодательным путем оформлялось лишь создание государственных музеев. Утверждались после высочайшего одобрения «Правила» или уставы, «Положения» и штаты, предусматривавшие финансирование музеев за счет того или иного ведомства.

В начале XIX века были образованы министерства, и музеи перешли в их ведение. Большая часть государственных музеев перешла в ведение Министерства народного просвещения (Кунсткамера, а после ее реорганизации академические музеи) и Министерства императорского двора (Эрмитаж, Оружейная палата). Позже круг министерств, в сфере ведения которых оказались музеи, несколько расширился.

Подчинение ведущих музеев России дворцовому ведомству во многом повлияло на их судьбу. Царская фамилия имела законное право распоряжаться хранившимися в этих музеях ценностями. Приобретение коллекций, их размещение и передвижение полностью зависели от воли и вкуса монархов. Отдельные предметы из Оружейной палаты использовались в ходе торжественных церемоний, приемов, переплавлялись по зака-

зам Двора, дарились частным лицам. Это положение сохранялось вплоть до Февральской революции 1917 г.[196]

В стране продолжало развиваться частное художественное собирательство[197]. Так, только в одном Санкт-Петербурге в 1839 году, согласно данным И. Пушкарева, имелись следующие хранилища, принадлежавшие частным лицам:

Картинная галерея графа Александра Сергеевича Строганова[198] (в доме графини С.В. Строгановой на Невском, угол набережной Мойки), где были представлены картины А-дель Сарто, Корреджо, А. Матвеева, Рафаэля, Пуссена, К. Лоррена. С коллекциями можно было ознакомиться в определенные дни и часы по расписанию самой графини.

Собрание редкостей Дмитрия Львовича Нарышкина (в собственном доме на набережной Фонтанки близ Аничкова моста), состоящее из картин, мраморных и бронзовых изделий, произведений этрусского искусства, рафаэлева фарфора, коллекции оружия, редких камей, драгоценных табакерок.

Арсенал князя Салтыкова (близ Красного моста через Мойку), в котором хранились оружие, монеты, доспехи тамплиеров[199].

Данные И. Пушкарева свидетельствуют о склонности частных коллекционеров Петербурга к предметам античного и западноевропейского происхождения, в чем отражались классицистские и готические тенденции, присущие европейскому собирательству.

Общественный интерес к отечественному прошлому, культуре, искусству получил отражение в целенаправленном сборе произведений русского изобразительного искусства. Первые коллекции новой русской живописи принадлежали историку и писателю П.П. Свиньину и коллекционеру Ф.И. Прянишникову[200].

«Русский музеум» П.П. Свиньина содержал коллекцию произведений русских мастеров искусства. В нем находились картины К.П. Брюллова, О.А. Кипренского, С.Ф. Щедрина, В.А. Тропинина, А.П. Лосенко, скульптурные работы М.И. Козловского, Ф.И. Шубина, И.П. Мартоса, Э.М. Фальконе, Ф.П. Толстого. В музее хранилось старинное серебро, минц-кабинет, минералогическая коллекция. П.П. Свиньин собирал и «воспоминания» – редкие вещи, «приобретенные от лиц и из мест, заслуживающих особенного внимания».

В этот же период зарождается и новая форма коллекционирования – специализированное коллекционирование художественных изделий фабричного производства. В 1844 году был сформирован один из первых отечественных музеев прикладного искусства – музей художественных фарфоровых изделий при Императорском фарфоровом заводе.

В 30-40-х годах XIX века значительную роль в пробуждении интереса к прошлому и стремлении увековечить память о нем в вещах сыграли

славянофилы. Так, М.П. Погодин[201] начал коллекционировать письменные и вещественные музейные предметы в своем «древлехранилище». В его коллекции были древнерусские рукописи, старопечатные книги, монеты, иконы, предметы быта, декоративно-прикладного искусства. В 1852 году по предложению коллекционера его собрание было приобретено правительством. Предметы коллекции были распределены между Санкт-Петербургской Публичной библиотекой, Эрмитажем, Царскосельским арсеналом, Оружейной палатой и Синодальной ризницей. После открытия в Москве Публичного и Румянцевского музея (1862 год) часть собраний историка попала и в его фонды.

Собранием предметов русского быта, подобным по направленности Оружейной палате, была коллекция П.Ф. Карабанова[202] в Москве. В его собрании были широко представлены предметы домашнего обихода членов царской фамилии, украшения и другие изделия из благородных металлов, бронзы, меди, кости, хрусталя, коллекция табакерок, предметы воинского снаряжения, древнерусские рукописи.

В России, как и в других странах, происходил процесс специализации музеев. Музеи повторяли путь науки от энциклопедичности знаний к узкой специализации. В 1823 году из Санкт-Петербургской Кунсткамеры по ходатайству ботаника К.А. Триниуса[203] выделился Ботанический музей, в 1831 году Зоологический музей, в 1836 году Анатомический кабинет, позже Минералогический музей. Значительный по содержанию минералогический кабинет находился тогда и в другом санкт-петербургском Румянцевском музее на Английской набережной.

В 1812 году Ботанический сад Академии наук в Петербурге был переведен с Васильевского острова на участок близ Фонтанки напротив Технологического института (на котором позже было расположено Артиллерийское училище). В первой половине XIX века в России устраивались и частные ботанические сады – графа А.К. Разумовского в Горенках (под Москвой), П.Г. Демидова[204] в Москве близ Донского монастыря и некоторые другие.

В 1823 году «Медицинский огород» в Санкт-Петербурге был преобразован в «Императорский Ботанический сад». С этого момента он приобрел характер научного, а не подсобного аптекарского учреждения, хотя еще долгое время отсюда в «Казенный аптекарский магазин» поставлялись лекарственные растения. До 1820 года на территории сада деревьев и кустарников было мало. После его преобразования в самостоятельное научное учреждение тут начались большие посадки деревьев. Основная часть сада была спланирована в ландшафтном (английском) стиле, самая старая часть (восточная, граничащая с Большой Невкой) в регулярном (французско-голландском) стиле. Уже в 1824 году здесь были построены двадцать пять оранжерей общей протяженностью 1500 м. Живые расте-

ния и семена были закуплены в Бразилии, Персии и ряде других стран. Были приобретены гербарии известных ученых-ботаников. В это же время постепенно стали создаваться гербарий и библиотека сада.

В большинстве музеев России отделы науки и техники не занимали ведущего места. Однако, развитие некоторых отраслей производства порождало инициативу создания местных научно-технических музеев в отдельных промышленных центрах, как например, в Барнауле, центре Рудного Алтая. Анонимный автор «Любопытного письма из Сибири», датированного 8 сентября 1826 года и помещенного в журнале «Отечественные записки» за 1827 год, сообщал о музее в Барнауле[205]: «Музей был помещен на одной из сторон Соборной площади. … Осмотр музея довершил приятность моего пребывания в Барнауле. В двух залах помещены модели рудников, машин и разных горных и заводских устройств». Среди этих моделей и машин автор письма называет: «водоотливное колесо берг-гауптмана 6-го класса К.Д. Фролова», «модели Салаирского и Змеиногорского рудников», «модель монетного двора на Сузунском заводе», «модели паровой машины Ползунова 1776 года и Ярославцева 1822 года». Кроме этого, в музее были кабинет минералов и «коллекции чучел животных и птиц, орудий, изделий и других вещей азиатских народов». Ко времени публикации этого письма музей существовал уже четыре года.

Другой музей с богатыми минеральными коллекциями был создан политическим ссыльным уроженцем Беларуси Томашем Заном[206] в Оренбурге (расположенном, как и Барнаул, на тогдашней южной границе России). Т. Зан был сослан в Оренбург за руководство тайными демократическими молодежными организациями в Литве и Беларуси. Оренбургский генерал-губернатор граф П.П. Сухтелен в январе 1831 года назначил Т. Зана «устроителем музея при Неплюевском военном училище» (кадетском корпусе) в Оренбурге. Как свидетельствует дело «Об учреждении в Оренбургском училище музеума», которое хранится в Государственном архиве Оренбургской области, в музее были образцы минералов и растений, одежды, останков утвари, а также раковины, птичьи яйца, восточные монеты, рукописи (и среди них рукопись сочинения среднеазиатского поэта Алишера Навои «Тарихи-мюзюк»). По данным «Адрес-календаря Оренбургской губернии на 1833 год» в «музеуме хранилось предметов геогнозии – 972, ботаники – 1575, зоологии – 443, статистики – 42, нумизматики – 646, археологии – 30, (…), произведений живописи и гравировки – 9 и портретов – 9»[207].

К научно-техническим музеям относились и «кабинеты», в которых публике представлялись автоматы, изображавшие людей, и заводские музыкальные инструменты. И. Пушкарев в «Описании Санкт-Петербурга» (1839) среди частных собраний называл также физический и

механический кабинет Де Коллы (на Почтамтской улице, в доме Герстена). В этом кабинете, как пишет автор, можно было увидеть два автомата-манекена: «с итальянскими ариями» и танцующий, а также «мебель с музыкой»[208].

Видное место в развитии музейного дела в России занимает история промышленных выставок. Это новое явление способствовало в дальнейшем развитию музеев.

Первая промышленная выставка была устроена в 1829 году в Санкт-Петербурге в «Доме экспозиций» около Биржи в помещении биржевого пакгауза (склада) (ныне здесь расположен Зоологический музей). На выставке были представлены предметы, изготовлявшиеся в тяжелой и легкой промышленности. Представленные там машины и инструменты были изготовлены преимущественно в Петербурге[209].

Выставка была одной из первых экспозиций, реально открытых для широких масс. Ее посетили за время работы с 15 мая по 8 июня 1829 года 107 тысяч человек. Из их числа приехали туда в экипажах – своих или наемных – только 7 тысяч, остальные пришли пешком, что представляется показательным для состава посетителей.

Следующая промышленная выставка состоялась в Москве в 1831 году. Выставку открыли в здании Благородного собрания (ныне Колонный зал Союзов). За девятнадцать дней работы ее посетили 125 тысяч человек. Всего с 1829 по 1861 годы в стране состоялось одиннадцать всероссийских промышленных выставок попеременно в Санкт-Петербурге, Москве и Варшаве – в трех наиболее важных экономических центрах Российской империи. Наряду с официальной точкой зрения на развитие отечественной промышленности как самобытной, показавшей необычайные успехи на выставках, раздавались и более сдержанные голоса против квасного патриотизма, неуместного хвастовства, указывавшие на необходимость использования передового опыта западноевропейской промышленности.

Состав экспонатов на последующих выставках свидетельствовал о техническом прогрессе в отечественной промышленности. Увеличивалось количество экспонентов-крестьян, издавались ценные каталоги выставок и их обозрения с характеристикой промышленности по отраслям, с оценкой представленной промышленной продукции[210].

В XIX веке в России продолжали развиваться возникшие еще в XVIII веке сельскохозяйственные коллекции. В 1803 году было решено создать на базе собраний Вольного Экономического общества собрание музейных предметов и демонстрировать публике. Однако на первых порах в собирательской и выставочной деятельности общества не наблюдалось четкой просветительской направленности. Судя по каталогам, публике показывались не только усовершенствованные, но и устаревшие

модели, продукты сельскохозяйственного труда как высокого, так и низкого качества. Фонды музейных предметов Вольного Экономического общества продолжали накапливаться стихийно. Главное внимание уделялось сбору образцов трав и семян, видов удобрений, новых сельскохозяйственных культур, образцов шерсти и тканей из них, коллекций срезов деревьев, ульев для пчел, усовершенствованных сельскохозяйственных орудий и машин.

Лишь с 20-х годов XIX века в Экономическом обществе был поставлен вопрос о целевом назначении его хозяйственных собраний. Это направление деятельности Вольного Экономического общества связано с именем графа Николая Семеновича Мордвинова, президента общества с 1823 по 1840 годы. Он стремился способствовать прогрессивному экономическому развитию России[211]. В пересмотренном в 1824 году Уставе Вольного Экономического общества предусматривалось «собирать модели всех полезных орудий и машин, могущих служить образцами для желающих соорудить таковые в заведениях своих».

Н.С. Мордвинов добился передачи в Вольное Экономическое общество моделей новых машин и орудий из Министерства внутренних дел и Морского министерства. К 1832 году многие модели собрания Общества были отремонтированы, и в 1832 и 1839 годах были подготовлены специальные каталоги моделям и другим предметам «музеума» Вольного Экономического общества. В 1839 году в этом «музеуме» находилось 493 модели сельскохозяйственных орудий и машин и 122 орудия и машины в натуральную величину[212].

Однако среди них образцов современных машин было мало, что не могло удовлетворять интересы посетителей-практиков сельского хозяйства. Н.С Мордвинов объединил музей со специальной мастерской, чтобы в последней по заказам изготовлялись новейшие модели и орудия.

После смерти Н.С. Мордвинова мастерская была закрыта, но в целом направление деятельности общества сохранилось.

В 1855 году был создан «Модельный музеум» Общества, в котором представлялись не только модели машин, орудий и сельскохозяйственных сооружений, но и сделанные из папье-маше макеты пород скота.

Один из отделов «Хозяйственного музеума» Общества с 1851 года использовался как «кабинет естественной истории» (с 1855 года «Музей прикладной естественной истории»). К 1856 году в собрании этой части музея было более 12 тысяч предметов.

Кроме Вольного Экономического общества музей сельскохозяйственного профиля был создан при Московском обществе сельского хозяйства (1818). Однако постоянной экспозиции всех собраний в московском обществе не было. К годичным собраниям обществ в помещении, занимаемом обществом. выставлялись образцы семян, растений, шерсти,

пряжи, табаков, пеньки, машин, орудий. В 1850 году в Московском обществе сельского хозяйства было создано «Справочное депо» для пропаганды передовых форм сельского хозяйствования. Подобные выставки создавались и в Санкт-Петербурге на учебной ферме Вольного Экономического общества. Музеи сельскохозяйственных орудий устраивали и другие общества сельского хозяйства – в Ярославле, Казани, Пензе.

Устраивались сельскохозяйственные музеи и при однопрофильных учебных заведениях. Учебные музеи были созданы при школе Московского общества сельского хозяйства (1822 год), школе сельских хозяев графини Строгановой в Петербурге (1825–1844 годы), при Земледельческом училище там же (1834 год), в двух университетах и двух лицеях страны при кафедрах агрономии [213].

В 1859 году было решено создать специальный Сельскохозяйственный музей в здании Лесного и Межевого института в Петербурге. Целью его было «представить со временем полную картину русского хозяйства, богатый материал для истории развития разных отраслей хозяйства и промыслов». С этой целью директор музея Н.В. Черняев[214] изучил постановку дела в сельскохозяйственных музеях за рубежом и приобрел там ряд машин и орудий. Музей в Петербурге был открыт в 1860 году. Особую группу составляли музеи для распространения сельскохозяйственных знаний. В них сосредоточивались те предметы и образцы, которые подлежали пропаганде. В 1855 году в Петербурге были изготовлены коллекции земледельческих орудий. Их разослали по губерниям в казенные палаты государственных имуществ. Известны описания таких музеев в Нижнем Новгороде, Вятке, Петрозаводске, Архангельске, Уфе.

Определенную роль в развитии музейного дела в России сыграли, начиная с 40-х годов XIX века, сельскохозяйственные выставки. Их устраивали и с коммерческими целями, и с целью поднять общий уровень сельскохозяйственного производства, а также с намерением содействовать развитию культуры сельскохозяйственных производителей.

С 1843 по 1869 годы в стране было организовано 99 сельскохозяйственных выставок. В 1844 году была создана выставка сельскохозяйственных произведений в Ярославле. С 1849 года такие выставки устраивались в округах, охватывавших различные зоны хозяйствования. Одним из тех, кто способствовал развитию выставочного дела в сельском хозяйстве, был М.Е. Салтыков (в будущем писатель Салтыков-Щедрин), находившийся в ссылке в Вятке. Он видел главную цель Вятской сельскохозяйственной выставки 1850 года в том, чтобы представить правдоподобную картину состояния экономики края, обратить внимание на ее слабые стороны и подсказать меры, необходимые для их исправления.

Сельскохозяйственные музеи и выставки создавались и на территориях других губерний Российской империи. В Одессе при Обществе

сельских хозяев Южной России был организован «Музей произведений Новой России», в фонде которого находились земледельческие орудия, а в 1850–1852 годах – музей сельскохозяйственных орудий. В Горыгорецкой земледельческой школе (ныне в Горках Могилевской области[215] Беларуси), основанной в 1840 году, а с 1848 года преобразованной в сельскохозяйственный институт, был устроен учебный музей, насчитывавший шестнадцать тысяч музейных предметов[216]. В Гольдингене (Кулдига, Латвия) в 1848 году была устроена выставка домашнего скота. Подобные же выставки были устроены в 1842 и 1843 годах в Одессе. В казенной палате государственных имуществ в Митаве (Елгава, Латвия) существовал музей образцов сельскохозяйственного имущества.

Сельскохозяйственные музеи и выставки отражали общую картину состояния сельского хозяйства в Российской империи. Они представляли возникновение крупных специализированных крестьянских хозяйств. Знакомя посетителей с достижениями передовых хозяйств, выставки распространяли полезные практические сведения.

В первой половине XIX века развивались в России и военно-исторические музеи[217]. В первые десятилетия XIX века фонды Достопамятного зала в Санкт-Петербурге пополнялись новыми предметами, в результате чего ему были предоставлены два новых зала и 26 комнат во втором этаже Старого арсенала на Литейном проспекте. Посещение Достопамятного зала позволялось по разрешению вышестоящего начальства.

П.П. Свиньин в книге «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1817) перечислял наиболее примечательные предметы Достопамятного зала.

Еще в 1805 году было решено реорганизовать Модель-камеру в Санкт-Петербурге в Морской музей (она помещалась в здании Главного Адмиралтейства, «в выступе, ближайшем к Зимнему дворцу»). Много усилий к этому приложил помощник директора модель-камеры лейтенант А.Я. Глотов[218]. После смерти А.Я. Глотова в 1825 году его сменил капитан-лейтенант Николай Александрович Бестужев. Он составил проект «О устроении частей музеума: модельной, инструментальной и натуральной», исходя из необходимости четкой научной систематизации предметов музея. Н.А Бестужев предложил отделить карты и практические инструменты, которые применялись «в нуждах флота», от неприкосновенных музейных предметов. Музей предполагалось разделить на несколько отделов. В первый входило бы все то, что относилось к строению и оснащению судов. Во второй отдел («часть ученую») должны были входить образцы карт, глобусов, таблиц, инструментов. В третий отдел («часть приобретений») должны были включаться этнографические материалы, приобретаемые моряками во время посещения малоизвестных стран.

Проект Н.А. Бестужеву реализовать не удалось. 14 декабря 1825 года он вывел на Сенатскую площадь Гвардейский морской экипаж. После подавления выступления декабристов Н.А. Бестужев был сослан в Сибирь. 18 января 1826 года Модель-камера была передана лейтенанту Д.И. Завалишину, который 2 марта 1826 года также был арестован за участие в выступлении декабристов. В ноябре 1827 года Николай I предписал ликвидировать Модель-камеру. Ее предметы были переданы в различные учреждения[219].

В первой половине XIX века общественные науки развивались в России довольно активно. Представители различных идейных направлений посредством исторических исследований обосновывали свои взгляды. В исторической науке развивались охранительное, либеральное и демократическое направления. В области конкретных исследований истории были достигнуты заметные успехи. Оформлялись специальные дисциплины археология и этнография. Производились археологические экспедиции. Изучались быт и нравы народов России и других стран.

Основанное в 1845 году Русское географическое общество организовало отделение этнографии, которое занималось сбором материалов по всей стране. Создавались Общества и комиссии по археологии и археографии. При университетах Москвы, Харькова, Казани были созданы общества истории и древностей российских, со своими фондами коллекций, отражавших прошлое.

Видную роль в собирательной работе сыграла деятельность неформального Румянцевского кружка[220]. Его возглавил канцлер, министр иностранных дел граф Николай Петрович Румянцев после своей отставки в 1813 году, известный просветитель, покровитель русских гуманитарных наук. Он создал нумизматический кабинет, собрал первую в России этнографическую коллекцию из предметов быта жителей Полинезии. Румянцевский кружок организовал на средства графа археологическую и источниковедческую работу. Сотрудники кружка Фридрих Аделунг[221] и Бурхард Вихман[222] независимо друг от друга выступили на страницах журнала «Сын Отечества» с проектами учреждения в России национального музея как комплексного собрания исторических и естественнонаучных предметов. Проекты национального музея Ф. Аделунга и Б. Вихмана отражали современную им степень разделенности наук и включали в себя и натуральные кабинеты, и библиотеки, и архивные подразделения. Составление различных проектов и отказ властей от их реализации – типичное явление в первой четверти XIX века, объясняемое отсутствием благоприятных для этого политических и социально-экономических условий. Со своим проектом создания национального музея выступил и находившийся в Оренбурге в политической ссылке Т. Зан. Этот проект под названием «О цели и способах содержания предполагаемого музеума

в Оренбурге» хранится в рукописном отделе Центральной библиотеки Академии наук Литвы в Вильнюсе и выявлен там А.А. Гужаловским. Т. Зан предлагал создать сеть региональных музеев, деятельность которых объединял бы Национальный Российский музей в столице страны. Региональные музеи замышлялись Т. Заном как творческие лаборатории по формированию национального музея в стране и составляли бы с ним единое целое[223].

Откликом на планы Ф. Аделунга и Б. Вихмана был замысел создания Н.П. Румянцевым на основе его коллекции музея. После смерти Н.П. Румянцева этот замысел осуществил его брат С.П. Румянцев, открыв в 1831 году Румянцевский музей в семейном дворце на Английской набережной Санкт-Петербурга[224].

Появление проектов Ф. Аделунга и Б. Вихмана говорило о возникновении в стране потребности в подобном музее. Однако правительственные круги не отозвались на запросы общественности и не создали национального музея по образцу властями других стран.

В этот период по инициативе отдельных лиц и общественных организаций помимо Румянцевского музея сформировались и другие музейные собрания в стране и в том числе на Украине, в Беларуси, Латвии, Эстонии, в связи с подъемом национального самосознания их населения. Среди этих собраний следует назвать музей этнографического типа в дупле дуба Баублис в Жемайтии, основанный шляхтичем Дионизасом Пошкой (Дионизы Пашкевичем[225]) в имении Биотай (1812 год), музей Рижского общества истории (1834 год), в том же городе музей Общества истории и древностей Прибалтийских провинций (1834) в Рижском замке (переведен в 90-е годы XIX века в Домский собор), музей древностей при Киевском университете (1835 год), провинциальный музей Эстляндского литературного общества в Ревеле (Таллинне) (1842 год), музеум древностей в Вильне (1856 год).

Следует отметить, что создание национальных музеев не поддерживалось правительством, более того, власти препятствовали инициативе на местах.

Так, в 1852 году белорусский археолог и этнограф граф Евстафий Тышкевич[226] обратился в Министерство народного просвещения с проектом создания музея древностей Беларуси и Литвы. Е. Тышкевич был избран почетным членом Петербургской и Стокгольмской академий наук и Лондонского археологического института. Он обладал большим опытом в деле собирательства, к тому времени побывал для археологических исследований в Скандинавских странах, известных своими пионерскими работами в исследовании северо-европейской старины, и был членом Виленской археографической комиссии, издававшей источники по истории Беларуси и Литвы. Евстафию Тышкевичу активно помогал его брат

Константин Тышкевич, который основал в 1836 году в своем родовом имении «Логойск» (ныне Минской области) музей древностей, художественную галерею и архив старинных рукописей[227].

Только спустя три года после запроса Е. Тышкевича власти разрешили ему открыть в бывшей столице Белорусско-Литовского государства Вильне музей под контролем генерал-губернатора. В одном из залов бывшего Виленского университета (расформированного в 1832 году за участие его студентов в освободительном восстании) начались работы по созданию экспозиции. Принципом экспозиции был коллекционный показ. Создавали музей опытные археологи, собиратели, экспозиционеры. Музей был открыт 17 апреля 1856 года. В нем хранились тысяча пятьсот экземпляров археологических предметов, тысяча других памятников истории, три тысячи монет, семьсот пятьдесят предметов из камня. Всего в музее насчитывалось более 10 тысяч предметов. В его состав входили отделы археологический, искусства, художественный, минералогический, орнитологический.

Однако музей древностей просуществовал в Вильне недолго, несмотря на то, что его и основали и поддерживали представители лояльно относившейся к самодержавию части образованного общества Беларуси и Литвы. Само существование такого музея противоречило общей унифицирующей тенденции самодержавия унифицировать и нивелировать культуру во всех невеликорусских губерниях империи. Вскоре после подавления освободительного восстания 1863 года в Литве и Беларуси графом М.Н. Муравьевым (получившим в обществе за свои карательные меры прозвище «Вешателя») музей был объединен с Публичной библиотекой[228]. В начале XX века, словно в насмешку, в Вильне был создан сперва мемориальный отдел М.Н. Муравьева, а позже Музей графа М.Н. Муравьева (он был эвакуирован в Россию в ходе Первой мировой войны, а когда Вильна была включена в состав возрожденного Польского государства, не восстанавливался).

В этот период уделялось недостаточно внимания музеефикации предметов церковной истории. Часть таких предметов хранилась в Московском Кремле (в Успенском, Благовещенском, Архангельском соборах, в Патриаршей ризнице), в местных епархиальных ризницах. Неудивительно, что при тогдашнем уровне вещеведения ряд этих реликвий были поддельными (как, например, в церкви святой Софии в Полоцке и Смоленском Успенском соборе).

Своеобразный склад музейных предметов – знамен и французских полковых орлов хранился в соборе св. Петра и Павла и в Казанском соборе в Санкт-Петербурге. Около собора в каменном здании помещался ботик Петра I.

Появились новые музеи, в основном по инициативе научной общественности и частных лиц. Среди них новый мемориальный Петровский музей в селе Веськи Переславского уезда Ярославской губернии (1803 год).

Процесс дифференциации наук как результат накопления фактического материала отразился в возникновении специализированных исторических музеев. В 1810 году министр народного просвещения граф С.С. Уваров опубликовал свой проект создания Азиатской академии. Вместо нее в 1818 году на основе восточных коллекций Кунсткамеры был сформирован Азиатский музей[229]. Музей находился на нынешней Менделеевской линии Санкт-Петербурга напротив теперешнего здания Библиотеки Академии наук. И. Пушкарев (1839) перечислял предметы, которые находились там: «собрание ближневосточных рукописей, значительное собрание китайских, маньчжурских, японских, монгольских и тангутских сочинений, множество восточных монет, антиков, музульманских рукописей, произведений восточных народов». Среди музейных предметов было три тысячи китайских книжечек. По свидетельству автора «музей почитается единственным в Европе»[230].

В конце 50-х годов XIX столетия этнографические предметы Азиатского музея были переданы вновь созданному Этнографическому музею (ныне Музей антропологии и этнографии имени Петра I Великого). Примерно тогда же из Кунсткамеры выделился Египетский музей, в котором выставлялись статуи, барельефы и мумии.

В это время стали возникать и археологические музеи как новый профилизированный вид исторических музеев[231]. Их появление отразило преимущественный интерес к обнаруженным в Таврической губернии в ходе археологических раскопок предметам античной эпохи. Большая часть находок, обнаруженных при раскопках, переправлялась в Эрмитаж, остальное попадало к собирателям. В 1805 году было издано правительственное распоряжение об охране исторических памятников Крыма.

Вблизи мест раскопок появились места хранения археологических коллекций: в 1806 году в Николаеве при Черноморском гидрографическом депо (начальник И.И. Траверсе), в 1811 году музей древности в Феодосии (создатель С.И. Броневский), в Одессе (1825 год), в 1826 году в Керчи (организатор И.А. Стемпковский[232]), в Херсонесе в конце 20-х годов XIX века. В Одесский музеи перешли коллекции И.П. Бларамберга из его частного музея в собственном имении Чоргун[233] (Крым). В 1839 году в Одессе появился и второй археологический музей – Одесского общества истории и древностей (Н.Н. Мурзакевича и других коллекционеров).

Подводя итоги развитию музейного дела в стране в конце XVIII – первой половине XIX веков, можно отметить, что придворные музеи развива-

лись достаточно успешно, равно как и музейная архитектура (примером чему может служить строительство Нового Эрмитажа), однако, по мнению С.А. Каспаринской и соавторов, общедоступными эти музеи не стали[234].

Поэтому в музейном деле немалое значение имело частное коллекционирование, которое развернулось в это время в стране. С ним связано формирование фонда национальных культурно-исторических ценностей и соответствующей атмосферы в обществе, как предпосылки создания собственно музейных собраний. Изменился социальный состав ученых-собирателей исторических коллекций. В XVIII веке это был сравнительно узкий круг ученых-академиков, с конца XVIII века стала преобладать личная инициатива независимых от государственных учреждений ученых. Наряду с дворянами собирателями коллекций становились представители научной интеллигенции, купечества. Все более осознавалось общественное и научное значение коллекций. Появились не только замкнутые в усадьбах и особняках коллекции, но и общедоступные частные собрания. Собранные коллекционерами ценности вводились в научный оборот посредством публикаций каталогов, описаний коллекций. Случайное приобретение предметов через комиссионеров сменилось систематичными и продуманными сборами. В собирательской деятельности усилился интерес к отечественной истории и культуре. Это нашло выражение в формировании соответствующих коллекций и в создании проектов русского национального и региональных музеев. В России дореформенного периода музеи, сосредоточивавшие множество различных источников, способствовали развитию науки, обеспечивали исследования по археологии, истории, этнографии, искусствознанию. Музейные предметы, находясь в государственных хранилищах или частных собраниях, постепенно привлекали общественный интерес. Возрастала тенденция к превращению ранее существовавших закрытых собраний в публичные музеи. Накопление в музеях и их фондах источников по истории материальной и духовной культуры делало музеи общественно значимым элементом развивавшейся культуры. В первой половине XIX века вещественные источники завоевали широкое признание для их использования в исторических исследованиях. Это отразилось на всей работе по выявлению и сбору источников.

Большую услугу музейному делу объективно оказало бытовое собирательство. Описания большинства выставок промышленности и сельского хозяйства являются ценными источниками по истории экономики России, объективным свидетельством состояния народного хозяйства страны.

Повысилась роль общественности в организации музеев. Возникали новые научные общества, при которых устраивались музеи. Организаторы и члены этих обществ как истинные последователи идей Просвеще-

ния, продолжавших распространяться и в этот период, искренне верили в неограниченную силу знания и разума.

Музейное дело в других странах Европы

В начале XIX столетия впервые проявилась роль музея в пробуждении национального самосознания, рост которого связан с освободительным движением народов Европы, находившихся под чужеземным управлением или подвергавшихся агрессии со стороны более сильных соседей, в том числе Франции времен республики и Наполеона. Пришло признание того, что музей является самым подходящим для сохранения исторического прошлого этноса учреждением.

Под непосредственным влиянием движения во входившей в состав империи Габсбургов Венгрии за признание мадьярского языка как языка учреждений и образования, за уважение мадьярской культуры и за сохранение мадьярских исторических традиций был создан Венгерский Национальный музей. Музей был основан в Пеште (позже часть Будапешта) по инициативе графа Ференца Сечени и на добровольные взносы общественности. Ф. Сечени передал для музея и Национальной библиотеки все годовые доходы со своих огромных владений[235]. В 1837–1847 годах было выстроено специальное здание Венгерского Национального музея[236], в экспозиции которого отражена история страны со времен римского завоевания территории Паннонии (которая занимала западную часть теперешней Венгрии). В музее были представлены материалы истории заселения ее венграми, периодов подъема и упадка Венгрии, героической борьбы за независимость и самостоятельную культуру во время турецкого нашествия. Вполне естественно для своего времени экспозиционеры демонстрировали благодетельность управления страной династией Габсбургов. Вместе с музеем была создана большая Национальная библиотека. Несмотря на верноподданнический характер экспозиции, она оказала большое влияние на формирование национального самосознания и, как это ни парадоксально, на подготовку почвы для освободительной революции 1848–1849 годов[237].

Рост этнического самосознания в другой части Австрийской империи – Чехии привел к созданию в Праге Чешского Национального музея (1818) на основе естественнонаучных коллекций графов Штернбергов и других знатных семейств по инициативе и на средства общественности, преимущественно интеллигенции и молодой чешской буржуазии. Вокруг музея сплотился ряд ученых-«будителей», возрождавших чешскую культуру и распространявших знания чешского языка в образовании, культуре и науке. Их усилия были направлены на собирание исторических

(письменных, вещественных и изобразительных) источников чешской культуры[238].

В первой половине–середине XIX века во многих странах Европы изучалась своя собственная культура как часть мировой, а внутри своей истории равное внимание оказывалось мелким региональным подразделениям. Поэтому в 1814 году в школе Опавы (центра провинции Силезия) был создан Силезский музей[239], а в 1817 году в Брно (центре чешской провинции Моравии) был открыт Моравский государственный музей[240].

На территории нынешней Хорватии в ее приморской части Далмации еще в период вхождения последней в состав Венецианской республики до присоединения к Австрии (1797) образованные люди создавали предмузейные собрания. Сохранилось свидетельство выходца из Беларуси князя Александра Сапеги о его знакомстве в 1804 году во время пребывания в Задаре с гербами славянских дворянских родов графа Г. Стратико[241] и коллекциями античных бюстов и статуй собрания скончавшегося незадолго до его приезда доктора Даниэля[242]. Позже в 1820 году был открыт Национальный музей в Сплите (Далмация), а в 1846 году Национальный музей в Загребе. В Словении в 1821 году также был открыт Национальный музей в Любляне. В 1830 году при Национальной комиссии Валахии[243] в столице этого государства Бухаресте был открыт Музей естественной истории и древностей. В 50-е годы XIX столетия он был разделен на естественнонаучный и исторический музеи.

В скандинавских странах, проигравших в начале XIX века войны с соседними мощными державами, но сохранивших самостоятельность, с целью поддержания национального духа музеи основывались властями. В 1819 году в Копенгагене по ходатайству создавшего при Копенгагенском университете музей датских древностей профессора Расмуса Нирупа[244] был открыт Национальный музей северных древностей. Его смотрителем стал Кристиан Юрген Томсен[245]. На основании изучения добытых им для музея в ходе раскопок обильных материалов ученые распределили собрание первобытных древностей по материалу изготовления орудий труда (1836) – на предметы каменного, бронзового и железного веков, произведя этим их периодическую систематизацию. Теория этих «трех веков» была подтверждена преемником К. Томсена по должности Й.Я.А. Ворсе[246], который доказал существование бронзового века. Систематизация датских археологов была принята специалистами в соседней Германии. Однако во французских музеях археологические предметы вплоть до конца 60-х годов XIX века по-прежнему систематизировались не по сущностному, внутреннему признаку, а по внешнему признаку – по периодам истории страны (галльский период до применения металла, период римского завоевания, галло-римская эпоха). Таким образом, именно музейные специалисты оказались первыми учеными, которые

вводили современные методы исследования в научные дисциплины, используя музейные материалы. Музеи становились учреждениями, в которых происходили новые научные открытия. В Государственном историческом музее в Стокгольме (открыт в 1847 году) размещались археологические материалы Швеции, которые были обнаружены в стране, начиная с XVII столетия.

Национальные археологические музеи были созданы в балканских странах, получивших независимость, – в Греции (Эгина – 1829 год) и в Сербии (Белград – 1844 год).

В Центральной и Восточной Европе продолжало развиваться частное коллекционерство и на его основе создаваться музеи. В Польше в Пулавах (ныне Люблинское воеводство) в 1801 году по проекту архитектора К.П. Айгнера[247] в живописном парке на берегу Вислы был построен по образцу виллы Сивиллы Тибуртинской в Тиволи (Италия) музей «Святыня Сивиллы» княгини Изабеллы Чарторыской[248]. В центре главного зала музея располагался гранитный алтарь с королевской шкатулкой, поблизости от него – ниша с трофеями войска Речи Посполитой. В шкафах хранились табакерки, шкатулки, монеты, медали, старинная одежда, доспехи; на шкафах размещались урны с прахом выдающихся соотечественников. Музей посещали именитые люди (в том числе император России Александр I). В нем была отражена сентиментальная апологетика национальной традиции. И. Чарторыская распорядилась построить неподалеку от Святыни Сивиллы второй музей – Готический дом, открытый в 1809 году. Его экспозиция должна была отобразить нераздельную связь истории составных частей Речи Посполитой Польши, Литвы, Беларуси, Украины с общемировой историей и представляла памятники всемирной истории в связи с историей Восточной Европы. В музее находилось несколько тысяч предметов, размещенных в шкафах, на полках и в шкатулках. Экспозиция носила предромантический характер.

Наиболее ценными предметами в этих разнородных собраниях были картины «Дама с горностаем» Леонардо да Винчи, «Портрет молодого человека» Рафаэля и «Пейзаж перед бурей» Рембрандта.

Готический дом в Пулавах был проявлением романтической идеи. Но общественная значимость как музеев национальной славы воплощалась в музеях И. Чарторыской не меньше, чем в других. Музеи были фактором становления национального самосознания. Их коллекции отражали политическую программу восстановления независимости страны. Они были доступны знатным посетителям.

В ходе боевых действий при подавлении царизмом национально-освободительного восстания 1830–1831 годов музеи в Пулавах пострадали. Наиболее ценная часть собраний была вывезена в Сеняву около Кра-

кова и во дворец известного политического деятеля Адама Ежи Чарторыского – сына Изабеллы Чарторыской – на острове Сен-Луи в Париже[249].

Граф Станислав Костка Потоцкий во флигеле своего дворца Вилянув (ныне в пределах Варшавы) по проекту К.П. Айгнера в 1802 году создал «Готическую галерею». В ней находились произведения европейской живописи XVII и XVIII веков, этрусские вазы и другие античные предметы, произведения восточного искусства[250]. Коллекцию графа могли обозревать его гости.

В 1810–1830-е годы для публики бесплатно открывалась (с 6 часов утра) картинная галерея графа Максимилиана Оссолиньского[251] в Варшаве. На французском языке был напечатан каталог галереи.

С 1818 года в Императорском Варшавском университете существовал кабинет гравюр и рисунков. Он был доступен посетителям. Его составляли предметы из коллекции последнего польского короля Станислава Августа Понятовского и Станислава Костки Потоцкого, а также приобретенные десять тысяч предметов. Он насчитывал сто тысяч произведений искусства[252]. В 1832 году после подавления освободительного восстания против российского царизма он был вывезен в Петербург. При университете существовали коллекция гипсовых слепков и нумизматический кабинет. С этого времени в Польше стали возникать регулярные художественные выставки с жюри, наградами, входными билетами, афишами, печатными каталогами, профессиональными критическими отзывами в прессе.

Продолжало развиваться музейное дело и в странах с давними традициями в этой отрасли культуры. В Нидерландах ее богатым коллекциям был нанесен значительный урон оккупацией французских республиканских войск (1795). Она ознаменовалась вывозом из страны значительного количества произведений искусства в связи с работой комиссии во главе с Ж.-Л. Барбье-Вальбоном[253]. Особенно пострадали собрания стадхаудера (правителя) Нидерландов Вильгельма V Нассау-Оранского[254]. То, что осталось в стране от коллекции стадхаудера, было передано в состав вновь образованной Национальной галереи Батавской республики (как стала называться эта страна после оккупации). Галерея была открыта в 1800 году в Харлеме в здании Хёйс Ден Бос. За посещение музея взималась незначительная плата – всего несколько центов. Экскурсии по музею вели художники.

Когда в Голландии Наполеон установил власть своего брата Луи Наполеона (1806), тот занял для королевского музея помещение Национальной галереи (1808), а ее собрания переместил в помещение ратуши Амстердама.

С падением Бонапартов и возвращением в 1813 году в страну сына последнего стадхаудера, коронованного под именем Вильгельма I, Королевский музей был переведен в Триппенхёйс – бывший частный дом в

Амстердаме. В 1817 году он был открыт под названием Рийксмусеума и быстро расширился за счет приобретений и завещаний частных лиц.

Одновременно с этим в другом столичном городе страны Гааге велась подготовка к открытию еще одного музея – Маурицхёйса. Он создавался на основе картин из нидерландских собраний, возвращенных из Франции по решению Венского конгресса. Маурицхёйс открылся в 1821 году. Первоначально в нем помещались и картины современных живописцев, пока в 1838 году их коллекция не была переведена в Харлем под названием «Музея XIX столетия».

В 1837 году голландские власти приобрели богатую этнографическую и ботаническую коллекцию немецкого врача на голландской службе Ф.Ф. фон Зибольда[255] в Лейдене, которая и до этого была открыта для посетителей.

В 1835 году в Брюсселе по указу короля Бельгии Леопольда I Саксен-Кобург-Готского были основаны Королевские музеи для отображения в них истории и искусства, а несколько раньше в начале XIX века Шарль Ла Серна Сантандер[256] организовал первые в Брюсселе ботанический сад и кабинет естественной истории.

На родине музеев нового времени в Италии в конце XVIII – начале XIX веков, как уже отмечалось выше, сложилась крайне неблагоприятная для музейного дела ситуация ввиду реквизиции большинства художественных шедевров французскими оккупационными властями. Только часть конфискованных ими картин попала в Пинакотеку Брера (Милан), Галерею Академии (Венеция) и Пинакотеку (Болонья, 1803). Эти музеи под влиянием французских педагогических теорий были тесно связаны с академиями художеств, а изучение их коллекций входило в программу обучения студентов скульптуре и живописи. Профессиональные художники и скульпторы также приглашались в эти музеи для изучения их коллекций. Картины (преимущественно алтарная роспись) размещались в больших залах и освещались светильниками сверху, как в музеях Франции XVIII столетия. Они развешивались в золоченых рамах, чтобы создать единообразное оформление. Ранние итальянские картины каждой отдельной школы нередко размещались в хронологическом порядке, хотя временами они группировались без разбора.

Затруднения в организации новых художественных галерей были весьма значительными. Художественные произведения часто находились в хранилищах в течение десятилетий, прежде чем их представляли в экспозиции. Директора галерей могли их продать или обменять на другие картины или такие материалы для дидактических целей, как гравюры или гипсовые слепки. Пинакотека Брера в Милане, в которой в начале ее существования находились почти исключительно картины религиозной тематики, обменяла некоторые из них на портреты и произведения дру-

гих жанров. При одном таком обмене картина Карло Кривелли «Благовещение» (1486) была отослана в Национальную галерею в Лондоне.

Новые художественные галереи имели право выбирать первыми произведения, конфискованные в закрытых французскими властями монастырях, однако и при этих условиях большее количество картин попало не в эти учреждения, а в руки любителей искусства или спекулянтов, что позволило создать большие новые частные коллекции. Источник поступлений в эти коллекции придавал им характер, весьма отличавшийся от ранних картинных галерей. Хорошим примером этому была коллекция, подаренная графом Джакомо Каррарой[257] Академии художеств, которую он основал в Бергамо (Ломбардия).

Венский трактат 1815 года постановил возвратить произведения искусства в страны, откуда они были вывезены во Францию, и в значительной степени это постановление было выполнено. Власти итальянских государств отказались от своих претензий на некоторые произведения искусства с тем, чтобы гарантировать возвращение наиболее важных из них. Например, представители Великого герцогства Тосканского отказались от возвращения им всех ранних итальянских картин в обмен за гарантированное возвращение столов со столешницами из полудрагоценных пород камня, которые были распределены между различными резиденциями Наполеона I.

Реставрация свергнутых французскими властями режимов в Италии (в отличие от Германии) не вызвала благоприятных изменений в их политике по отношению к музеям как к более подходящему месту размещения произведений искусства в отличие от церквей и дворцов. Произведения, возвращенные Папскому государству, были размещены в новой галерее в Ватиканском дворце, организованной как место изучения коллекций художниками. Желание папских властей восстановить преднаполеоновскую культурную политику и то положение, которое Рим занимал в европейской культуре как ведущий центр неоклассицизма, привело к строительству блестящих Ватиканских музеев в этом стиле: Музея Кьярамонти (1807–1810), Григорианского Египетского музея и Григорианского Этрусского музея (1837–1839) и одного из лучших образцов архитектуры неоклассического стиля Браччо Нуово (1817–1822) (архитектор Р. Стерн[258]).

Отличная программа развития музейного дела была разработана в Турине под управлением сардинских королей Карла Феликса (1821–1831)[259] и Карла Альберта (1831–1849)[260]. Савойский Египетский музей, основанный здесь в 1824 году, стал наиболее значительным из египетских музеев Италии. В 1829 году королевский дом приобрел коллекцию Могги ди Морано, и в 1839 году ее разместили в Альбертинской академии. Наиболее важным музеем среди других стала Савойская пинакотека,

открытая для посетителей в 1832 году. В ней размещались картины и прежней королевской коллекции (с шедеврами итальянской и фламандской живописи), и активно приобретенные для этой коллекции в 1839–1865 годах, когда музей приобрел комплекс ценных флорентийских картин.

В Испании долгое время все коллекции, включая королевские, были частными. Изменения в этом положении стали заметными, когда наметилась тенденция пожертвования художественных и естественнонаучных коллекций публичным учреждениям, создаваемым специально для их показа. Наиболее значительным из таких дарений было поручение в 1785 году известного созданием около Неаполя (где он правил до Испании) музея древностей Геркуланума и Помпей[261] короля Карла III Бурбона архитектору Хуану де Виллануэве[262] спроектировать постройку здания на Пасео дель Прадо в Мадриде – галерею естествознания и искусств «с намерением поместить большую часть королевских коллекций там для их сохранения, чтобы облегчить исследование преподавателей и для публичного удовольствия»[263]. Последовавшая за этим война Испании против вторгнувшихся на ее территорию наполеоновских войск помешала выполнению указа, хотя здание музея к этому времени и было построено. В 1809 году во время французской оккупации Испании часть захваченной королем Жозефом Бонапартом коллекции Бурбонов была открыта для публики во дворце Прадо под названием «Мусео Хосефино».

В 1813 году командующий союзными англо-португальскими войсками на Пиренейском полуострове Артур Уэлсли, маркиз (с 1814 года герцог) Веллингтон перехватил картины коллекции короля Жозефа Бонапарта, которые тот увозил с собой во время бегства из Испании. А. Уэлсли предложил передать их испанскому правительству, которое однако подарило ему, как победителю французов, 165 картин (в настоящее время они находятся в Музее Веллингтона в Лондоне)[264].

По настоянию общественности король Фердинанд VII Бурбон издал декрет о создании Королевского музея живописи и скульптуры в Прадо. Музей был открыт для посетителей в 1819 году. Основу музея составляли картины, принадлежавшие Фердинанду VII.

Прадо был частным королевским музеем короля Фердинанда VII с определенными ограничениями доступа публике: посещение разрешалось один или два дня в неделю (за исключением дождливых дней). Иностранцы при входе в музей должны были предъявлять паспорт. Здание музея Прадо было плохо приспособлено для выставки картин и скульптур. Вопросам освещения и другим техническим проблемам в музее придавалось небольшое значение. Картины с изображением обнаженной натуры, которые руководство музея считало вызывающими вожделение, содержались в запасной галерее, так что посетителям было трудно получить доступ к некоторым произведениям Тициана и Рубенса.

Появление первого государственного музея в Испании вызвано в значительной степени необходимостью исправить губительные последствия религиозных реформ 1798–1837 годов, в ходе которых были секуляризированы монастыри, а являющееся историческим, художественным и документальным наследием страны их имущество было конфисковано. Обязательное приобретение властями большого количества религиозных учреждений заставило правительство искать решение проблемы, как поступить с экспроприированными предметами культа. Для их спасения королевским декретом 1837 года были созданы Научно-художественные хунты в отдельных провинциях, а в 1844 году Центральная и Провинциальные комиссии памятников. Этим учреждениям поручалось содержание в безопасном месте всего конфискованного имущества и наблюдение за ними в различных местах, по иронии судьбы, часто в помещениях бывших монастырей. Большинство археологических и художественных музеев Испании создано в середине XIX века на основе этих собранных вместе предметов. В Музей Прадо были переданы коллекции Музея Тринидад, созданного по королевскому декрету в 1837 году для сосредоточения предметов из расформированных монастырей Мадрида, Авилы, Сеговии и Толедо.

Сопоставляя развитие музейного дела в Италии и Испании в описываемый период, можно отметить, что только в отдельных государствах Италии власти проявили заботу о предоставлении публике музейных коллекций, в остальных же государствах Аппеннинского полуострова реставрация монархических режимов продемонстрировала их неумение правильно отреагировать на требования общественности популяризировать в музеях художественные ценности, естественнонаучные и технические предметы.

В Испании перемены в отношении предоставления музейных ценностей широким кругам посетителей коснулись только Мадрида, а общественность не приняла значительного участия в открытии новых музеев. Правители большинства стран Южной Европы после реставрации в результате разгрома Наполеона не захотели учесть опыт Франции в музейном деле (в отличие от правящих кругов Великобритании, немецких и скандинавских государств и Австрийской империи, а также общественности этих стран), что и привело к их явному отставанию в музейном деле.

Музейное дело в США

Концепция публичного музея, охарактеризованная при изложении всего предшествовавшего материала, является исключительно европейской по своему происхождению, и его идея переносилась в другие части света в ходе континентальной торговли и колониальных захватов. Евро-

пейское влияние сказалось на появлении музеев и в освобождавшихся от колониального гнета европейских странах, и в колониях.

Свидетельств тому, что в одной из самых могущественных колониальных держав мира Великобритании осуществлялась целенаправленная политика основывать музеи в своих колониях, нет. Властям и общественности колоний предоставлялась полная возможность самим проявлять в этом деле инициативу. В результате чего развитие музеев в колониях, как и в самой Великобритании, не носило планомерного характера.

В странах Америки, в отличие от Европы, музейное дело развивалось несколько иначе. В колониях Северной Америки не было предмузейных феодальных и церковных коллекций.

Художественные коллекции и отделы первых музеев британских колоний Америки были весьма небогатыми в силу отсутствия традиций изобразительного искусства в этой стране. В период подчинения английских колоний Атлантического побережья Северной Америки британским королям почти единственными художественными коллекциями стали собрания семейных портретов в домах состоятельных жителей. Эти портреты функционировали скорее как образные свидетельства личности хозяев, чем как произведения искусства.

Пожалуй, единственным собранием художественных произведений можно назвать выставку в лавке торговца красками и кистями для художников Джона Смайберта в Бостоне (начало XVIII века), который выставлял копии полотен старинных мастеров живописи и гипсовые слепки античных скульптур и скульптур XVI-XVII веков в верхнем этаже своего дома. Жители осваиваемых земель в большей степени были заинтересованы в решении насущных проблем жизни и работы в негостеприимных условиях колоний, чем в создании коллекций и музеев. В середине XVIII века видный просветитель Бенджамин Франклин ратовал за то, «чтобы, в конце концов, сложились условия, которые (…) позволят развивать изящные искусства и улучшать общественные основы научных знаний»[265]. Но подобные призывы не находили отклика у современников.

Даже после Войны за независимость и создания Соединенных Штатов Америки интерес к наукам у коллекционеров и создателей первых музеев был более очевиден, чем интерес к изобразительному искусству, и художественные коллекции были крайне редкими, несмотря на усилия таких художников и музейных деятелей, как Чарлз Уилсон Пил[266] и Рембрандт Пил[267]. Только в начале XIX века появились первые признаки активности в области коллекционирования. Возникла интересная коллекция Джеймса Баудойна III[268]. Коллекции, формировавшиеся в этот период, состояли преимущественно из картин более ранних голландских, фламандских и местных живописцев, но чаще из произведений современных американских художников, работавших на уровне своих англий-

ских коллег этого времени. Возможности приобретать произведения европейских художников были крайне ограниченными, такие произведения приобретались в Европе или самими коллекционерами при посещении этого континента, или художниками, выступавшими в роли торговых агентов, в то время как произведения американского искусства приобретались непосредственно у их авторов.

Обладание произведениями искусства рассматривалось американским обществом как эксцентричное поведение вплоть до середины XIX века. Попыткой преодолеть этот распространенный среди прагматичных жителей страны предрассудок, в особенности, по отношению к творчеству местных художников, стало создание Американского союза искусства (1844–1851) в Нью-Йорке. Эта организация устраивала регулярные выставки произведений американских граверов и живописцев и распределила свыше 150 тысяч гравюр и картин среди своих членов в ходе лотерей, выставляя подлинные произведения искусства во многих местностях и сделала обладание этими произведениями более распространенным явлением. Другие сходные организации, такие как Дюссельдорфский Союз искусства, пытались подобным же образом стимулировать интерес к творчеству зарубежных художников. Однако художественное коллекционирование в США ограничивалось дороговизной произведений искусства на художественном рынке.

Первым засвидетельствованным в письменных источниках музеем в Северной Америке был музей в английской колонии Южная Каролина[269]. В 1773 году Чарлстонское библиотечное общество Южной Каролины высказало намерение создать коллекцию «естественных произведений, как живописных, так и растительных или минеральных» для представления их практических и коммерческих свойств, полезных сельскому хозяйству и медицине этой «провинции»[270]. Возникший в результате инициативы общества музей, хотя его деятельность и была прервана Американской войной за независимость, возобновил ее в 1785 году и отразил в нем характерные для развития музейного дела в США черты: развитие музея по инициативе общественных организаций и частных лиц и преимущественную образовательную и воспитательную цели собирательства художественных, этнографических, естественнонаучных и технических предметов.

Созданное в 1791 году в Бостоне Массачусетское историческое общество, послужившее образцом для многих подобных товариществ, открыло небольшую галерею и библиотеку. Его примеру последовали в 1798 году в соседнем Сейлеме (штат Массачусетс) владельцы местной Ост-Индской компании, во главе с судовладельцем Джозефом Пибоди[271], которые организовали музей с образцами экзотических предметов есте-

ственного происхождения и этнографического характера, привозимых моряками со всех концов света[272].

Общество святого Таммани в Нью-Йорке открыло музей в одной из комнат городской ратуши, где разместило коллекции предметов быта индейцев. Исторические общества в Нью-Йорке (1804 год) и Вустере (1812 год) составляли серьезные просветительские программы своих музеев. Нью-Йоркское историческое общество собирало для музея образцы чучел животных, растений, минералов, продукцию промыслов и сельского хозяйства американского континента и прилегающих к нему островов, медали и монеты, картины старых европейских мастеров, предмета быта индейцев, ассирийские скульптуры, египетские древности, включая мумии, документы, рисунки, предметы ремесла, изготовленные в Нью-Йорке.

Повысить научный и художественный уровень американских коллекций и музеев предпринял художник и естествоиспытатель, в прошлом участник Войны за независимость Чарльз Уилсон Пил[273]. Он приобрел коллекцию музея швейцарского иммигранта Пьера Дю Симитьера и дополнил ее собственными картинами, чучелами животных, костями китов и ископаемых животных (их останки он сам отыскивал в почве с помощью трудоемких раскопок). В концепции музея Ч. Пила преобладало стремление к обучению и воспитанию представителей всех сословий.

Первоначально музей размещался в доме Ч. Пила в Филадельфии, но позже он неоднократно перемещался в большие по размерам помещения. Как частное учреждение музей претерпел экономические затруднения. Ч. Пил предлагал его передать и городу, и федеральному правительству, но получал отказы. В конце концов, в 1821 году музей был передан Филадельфийской музейной компании.

Музей Ч. Пила получил известность по обе стороны Атлантического океана. В 1840 году инициатор создания муниципальных музеев в Великобритании Дж.С. Бекингем посетил и описал его в своей книге «Восточные и западные штаты Америки». Он даже организовал выставку коллекции китайского искусства из музея Ч. Пила в Лондоне. Однако музей не смог длительно просуществовать после смерти Ч. Пила (1827) и сменившими его на должности директора музея его сыновьями: сперва Рембрандтом Пилом[274], а затем Рубенсом Пилом[275]. Учреждение постепенно пришло в упадок, а его коллекции были распроданы в 1845–1854 годах[276]. Главной причиной этого было нежелание Пилов придать музею неприбыльный характер[277].

В 1814 году сын Ч. Пила Рембрандт Пил открыл Балтиморский музей и художественную галерею (ныне Музей Пила в Балтиморе) с коллекциями, подобными коллекциям Филадельфийского музея. В нем выставлялись разнообразные экспонаты, включая картины и этнографические

предметы. Здание для Балтиморского музея было построено Робертом Кэрри Лонгом старшим и было первым зданием, специально построенным для учреждения этого типа за пределами Европы. Р. Пил ввел входную плату за посещение музея, организовал лекторий и вечерние демонстрации экспонатов. Долгое время в США существовала тенденция рассматривать коллекции подобного рода, экспонаты, в том числе художественные, только как диковины. Вплоть до основания Пенсильванской академии искусств в Филадельфии в 1805 году (которая намеревалась играть в США роль, которую в Великобритании играла Королевская академия искусств в Лондоне) не делались попытки собрать воедино художественные произведения в экспозиции, чтобы повысить уровень вкуса публики к искусству. Академия была организована по инициативе Ч. Пила, среди ее 71 основателя преобладали деловые люди и юристы, способные помочь американскому обществу осознать искусство как часть национального достояния.

К концу первой четверти XIX столетия организованная общественностью художественная галерея с ее разнородной коллекцией естественных и исторических предметов стала одним из двух значимых типов музея в США. Второй тип музея – «музей за десять центов» или центр диковин, действовавший для прибыли и зрелищ. Таким был музей американского предпринимателя Финеаса Барнума в Нью-Йорке[278].

Отдавая предпочтение популяризации знаний с немалой долей предпринимательства, унаследованный им в 1841 году от предпринимателя Д. Скаддера Американский музей в Нью-Йорке Ф. Барнум превратил в передвижное учреждение, в котором показывались и различные животные, и представления лилипутов и великанов. Аналогичным был Музей Новой Англии в Бостоне, организованный Мозесом Кимбаллом[279].

Несмотря на подчеркнутое пристрастие к развлечению публики, Музей Новой Англии М. Кимбалла и Американский музей Ф. Барнума располагали солидными коллекциями раковин, рыб, зверей, минералов и показывали их публике. Музей Ф. Барнума сгорел в 1865 году, но антрепренер восстановил его, создав Новый Американский музей, который также сгорел (1868 год)[280].

С начала XIX века создавались и музеи учебных заведений. Они обладали преимущественно зоологическими и геологическими образцами, которые использовались для педагогических целей, часть этих музеев была доступна для широких кругов посетителей. К 1852 году около двадцати колледжей предоставили публике возможность посещать свои учебные «кабинеты», в следующее десятилетие было организовано еще двадцать пять таких «кабинетов». Хотя Джеймс Баудойн III подарил еще в 1811 году колледжу в Брунсвике (Мэрилэнд) коллекцию картин и рисунков, названную его именем[281], первый музей колледжа, специально

посвященный искусству, был открыт только в 1832 году, когда в Йельском университете (Нью-Хейвен, Коннектикут) была создана временная художественная экспозиция, составленная из коллекции Джона Трамбула, проданной им колледжу в 1831 году[282].

Наибольших успехов публичные художественные музеи в первой половине XIX века достигли в библиотеках, которые дополнялись художественными галереями. Бостонский Атенеум, основанный в 1807 году как библиотека, устраивал художественные выставки в одном из своих залов с 1826 года. В Уодсвортском Атенеуме в Хартфорде к основному помещению этой библиотеки в 1842 году была пристроена художественная галерея, и там стала составляться коллекция картин. В этот период главной альтернативой редким публичным художественным галереям в США были немногочисленные публичные выставки частных коллекций, среди которых выделялась коллекция торговца бакалеей Льюмена Рида[283], которую можно было осматривать в его доме в Нью-Йорке в 1830-е годы.

Среди популярных художественных выставок музейного типа, получивших известность в Северной Америке описываемого периода, следует упомянуть кабинет восковых фигур миссис Пейшенс Райт, который функционировал в Нью-Йорке, пока не сгорел, после чего П. Райт в 1772 году переехала в Лондон, где восстановила свой кабинет[284].

Если движение за охрану памятников истории во Франции выразилось в интересе к старинным строениям, в Соединенных Штатах Америки, где таких строений не было, получила развитие мемориализация зданий и их комплексов, связанных с деятельностью участников Войны за независимость и, в первую очередь, главнокомандующего войсками североамериканских колонистов Джорджа Вашингтона[285]. Мемориализации таких исторических объектов добивались общественные организации, создаваемые специально с этой целью.

По мнению основателей подобных организаций, посещение мемориальных музеев должно было воспитывать чувства историзма и патриотизма[286]. В 1850 году был основан мемориальный музей в Хасбрук Хаузе, бывшем штабе Дж. Вашингтона, в Ньюберге (штат Нью-Йорк), а спустя десять лет по инициативе женской организации во главе с Энн Памелой Каннингем[287] начались реставрационные работы в имении Дж. Вашингтона Маунт Вернон (Виргиния).

Общественные комитеты мемориализовали Эрмитаж генерала Эндрю Джексона[288] в Нэшвилле (Тенесси), Вэлли Фордж – место боев (1777–1778 годов во время Войны за независимость) в Пенсильвании и другие памятные места.

Музейное дело в других странах Америки, в Азии, Африке, Австралии

В соседней с США британской колонии Канаде наиболее ранние музейные коллекции появились в восточных приморских провинциях. Среди них был музей в Пиктонской академии в Новой Шотландии (около 1822 года). Спустя семь лет писали, что в этом музее находится «наиболее обширная зоологическая коллекция в стране»[289]. Многие общественные музеи возникли здесь в связи с созданием механических институтов (как и в Великобритании). Первый такой институт возник в Галифаксе (Новая Шотландия) в 1831 году. Естественнонаучные коллекции этого музея были переведены в созданный в Галифаксе провинциальный музей тридцать пять лет спустя.

В более крупном, чем упомянутые города, Монреале также возникли коллекции в 1820-е годы. Некоторое время с 1824 года в этом городе существовал «Музей древности», организованный одним итальянским антрепренером. В 1830 году Общество естествознания в Монреале обладало хорошей коллекцией[290]. Ее часть была передана в Музей Редпата в Макджиллском университете. Коллекция была создана в 1826 году в Литературном и историческом обществе другого большого города Квебека. Скульптор и позолотчик Пьер Шассер открыл собственный музей в том же году. Его коллекция была приобретена правительством провинции Квебек в 1836 году и преобразована в первый публичный музей в Канаде. Он был уничтожен пожаром в 1854 году[291].

В 1841 году геолог и изобретатель Абрахам Геснер основал Нью-Брансуикский музей в столице провинции Нью-Брансуик Сент-Джоне. В музее были представлены образцы растений, чучела животных, минералы, предметы быта индейцев[292].

Национальный музей был основан Топографическим и геологическим управлением Канады как его отдел в следующем году в Монреале по инициативе директора Геологической службы Канады У. Логэна в Монреале[293].

Первые музеи в Латинской Америке возникли в несколько иных условиях, потому что в них, как и в их метрополиях Португалии и Испании, среди переселенцев господствовали представители феодального и духовного сословий. Тем не менее, традиции коллекционерства там развивались чрезвычайно слабо. Исключением стала португальская колония Бразилия, в которой укрылся в 1807 году от французских оккупантов королевский двор. Туда же была перемещена художественная коллекция опасавшегося ее разграбления регента Португалии Жуана. Под влиянием общественности коллекция была открыта для публики в административном центре колонии Рио-де-Жанейро в 1818 году. После отделения Бра-

зилии от метрополии (1822) в Лиссабон ее не возвратили[294]. Таким образом, в Латинскую Америку попала ценная художественная коллекция одной из европейских стран, а влияние политики конфискации французскими захватчиками художественных собраний побежденных ими стран косвенно сказалось в этом единственном случае далеко за пределами европейского континента. В этот же период от испанского господства постепенно отделились ее латиноамериканские колонии, в которых открывались музеи: в Буэнос-Айресе Естественнонаучный музей Ла-Платы (1812, с 1826 г. Аргентинский), Национальный музей в Боготе (Новая Гранада, позднее название – Колумбия, 1823)[295], Национальные естественнонаучные музеи в Сантьяго-де-Чили (1830) и в Монтевидео (Уругвай, 1837). На Кубе (остававшейся испанской колонией вплоть до конца XIX столетия) в 1847 году в Гаване был открыт Антропологический музей.

В странах Азии музеи стали формироваться также в колониальный период. Коллекции Батавийского общества искусств и науки в административном центре Голландской Индии (ныне Индонезия) Батавии (ныне Джакарта) стали формироваться с 1778 года (в настоящее время они входят в состав Центрального музея индонезийской культуры). Основание Индийского музея в одном из центров владений Британской Ост-Индской компании Калькутте было аналогичным. В 1784 году там стали создаваться коллекции Азиатского общества Бенгалии. Сходные явления происходили в Африке и в Австралии. В Кейптауне в 1825 году Эндрю Смит открыл Зоологический музей[296], а в Грейамстоуне (Наталь) музей был открыт в 1837 году[297].

Первая известная коллекция в Австралии была основана философским обществом Австралазии (1821) в административном центре колонии Новый Южный Уэльс Сиднее[298]. Общество просуществовало всего год, но его коллекция осталась в ведении секретаря колонии в ожидании своего нового распорядителя, который прибыл в Сидней в 1826 году. Им был энтомолог Александр Маклай[299], член и почетный секретарь Линнеевского общества в Лондоне. Он привез с собой солидную коллекцию насекомых Европы, которая впоследствии составила основу Сиднейского университетского музея Маклая (1874), попав туда по завещанию наследника семейства Маклаев.

Однако сбор образцов австралийского животного мира во второй четверти XIX века развивался в двух направлениях. Губернатор Нового Южного Уэльса был членом Ньюкаслского-на-Тайне литературного и философского общества и посылал собираемые в Австралии материалы и туда, и известному естествоиспытателю Джозефу Банксу[300]. С другой стороны, А. Маклаю было поручено создать учреждение, которое позже стало Австралийским музеем. В 1829 году в Колониальном офисе в Сиднее стал работать зоолог Холмс[301]. Местная газета в 1830 году упоминает о

«прекрасной коллекции австралийских диковин, собственность правительства», которую мистер Холмс «в промежутке между десятью и тремя часами учтиво показывает … каждому заслуживающему уважения человеку, который готов к нему обратиться»[302]. Музей оставался во временном помещении в течение более двадцати пяти лет, поскольку начатое строительство для него здания не было открыто вплоть до 1857 года. В то же время «Акт о тресте Австралийского музея» дал этому учреждению корпоративный статус под управлением администрации из числа попечителей.

В 1842 году в Австралии появился первый музей в специально построенном для него помещении. Это Музей Энкант в центре административного центра Тасмании Хобарте. Хотя он был частным музеем[303], он впоследствии объединился с коллекциями Тасманийского королевского общества.

В Новой Зеландии инициатива Механического института в Таранаки (Северный остров) привела к созданию уникальной коллекции материалов быта туземцев островов маори в конце 1840-х годов, существовавшей почти полвека[304]. Наиболее ранним музеем в Нельсонском статистическом районе (Южный остров) был музей в Стоке (1841)[305].

Постепенное расширение географии размещения коллекций и музеев (за пределами Европы) отражало в той или иной степени тенденции развития музейного дела на континенте, на котором оно возникло и развивалось. В одних случаях (как в Бразилии) из Европы вывозились целые коллекции, в большинстве же своем коллекции и музеи возникали и развивались по инициативе местных властей (как в британских колониях и в освободившихся от зависимости Испании и Португалии странах Латинской Америки), общественности и отдельных лиц. Вполне естественно, что в странах без закрепившихся коллекционерских и музейных традиций этот процесс протекал довольно длительно и с определенными трудностями.

Основные тенденции развития музеев конца XVIII – первой половины XIX веков

В конце XVIII – первой половине XIX веков в музейном деле произошли определенные перемены, обусловленные решительными изменениями в культурной, социальной и экономической жизни Европы. Количество публичных музеев заметно увеличилось, а во Франции они перешли в государственное управление.

Расширилась география их распространения. Началось деление некоторых комплексных крупных музеев на меньшие специализированные музеи в связи с дифференциацией наук и искусства. Стало уделяться больше внимания воспитательной функции музеев, что особо отразилось на организации исторических музеев. Все чаще устраивались промыш-

ленные и сельскохозяйственные выставки, на основе которых создавались музеи. Стали создаваться доступные публике панорамы, диорамы, музеи восковых фигур. Оформилась музейная архитектура как отрасль общей архитектуры.

Развитие музеев художественного и историко-археологического профилей этого периода сыграло определенную роль в развитии осознания существенных ценностей общей европейской (или западной) цивилизации. В то время оно совпадало с ростом национального самосознания отдельных европейских и новых американских этносов, а также с развитием империализма.

С другой стороны, это мощное повышение интереса общественности к музею, как явлению культурной и общественной жизни, совпавшее с промышленным переворотом, сохраняло важную часть культурного наследия древнего мира, которое иначе бы, вне всякого сомнения, было бы разрушено техническим и экономическим прогрессом и новыми эстетическими модами и взглядами.

Не простым в это время было положение с общедоступностью и понятийностью широкой публике экспозиций новых публичных музеев. Британский музеевед Фредерик Кеньон справедливо определил в 1927 году ситуацию, которая сложилась в Европе в XIX веке следующими словами: «Ни (…) в XVIII, ни в первой половине XIX века нельзя было сказать о музеях, что они занимают достойное место в национальной жизни любой страны. Они начали служить ученым (…). Художникам и ученым в музеях было хорошо. Но для широкой публики музеи оставались собраниями диковин (…) без внимания к несведущим и без оказания им помощи в том, чтобы они могли освоить обилие необычного и бессвязного материала»[306]. Отбор и представление музейных предметов были недостаточными. Посетителю нужно было быть хорошо знакомым с представленными в музее предметами, и дополняли знания о них или стимулировали к дальнейшему размышлению коммуникационные возможности, содержавшиеся в экспозиции, но и усложняли визуальным «шумом», перенасыщенностью щитов или витрин с экспонатами, несовместимостью представленных предметов. Очень часто музейный зал представлял собой некую чужую территорию для посетителей, которые пытались обратиться к визуальному эквиваленту языка, но не могли понять его.

Что касается рядовых граждан, то, прежде всего, правила ограничивали их доступ в музеи. Кроме того, жизненные заботы их коренным образом отличались от того, что занимало частных коллекционеров (монархов, знать, ученых и др.). В своем большинстве работающий люд не имел ни времени, ни сил побывать в музее. Природная отзывчивость к искусству приглушалась более срочными практическими заботами. Вряд ли можно было ожидать ее от кого-нибудь, за исключением особо одарен-

ных личностей, при отсутствии соответствующего культурного окружения. Мысли многих посетителей оставались за пределами музеев, даже если они физически находились в них. Посетителям было чуждо устройство музеев, унаследованное у кабинетов и галерей частных коллекционеров прошлых столетий, которые не только автоматически сохранялись, но и часто перерождались в несовместимые сочетания кладовой, дворца и мастерской художника. То, что они видели в реальной жизни, имело мало отношения к экспозиции музеев, и эффект, производимый интересными, прекрасными и редкими предметами, был не более, чем кратковременной вспышкой интереса к необычному.

Сказанное не меняет основного вывода из развития музейного дела в конце XVIII – первой половине XIX веков: музей закрепился в качестве одного из обязательных составных элементов культурной жизни общества, скорее всего, именно в этот период – непростой, полный революционных переворотов в сознании, политике, технике, культурной и общественной жизни, средствах передвижения связи и других областях цивилизации.

Глава II.
Музейное дело второй половины XIX – начала XX веков

Музейное дело второй половины XIX–начала XX веков продолжало формироваться в новых условиях ускорившегося в большинстве стран Европы и Северной Америки развития капитализма, то есть социально-экономической системы, основанной на частной собственности, свободе личности и заключения условий труда между людьми, при этом хозяйственные процессы регулировались в преобладающей степени рынками. Происходившая в результате этого поляризация общества на новой классовой основе приводила к укреплению позиций собственников капиталов и их политических притязаний на преимущества и к повышению уровня самосознания количественно увеличивавшегося трудового населения и активизацией борьбы за демократию. Существенным для формирования музеев явилось развитие меценатства, в том числе в сфере духовной культуры, преследующее не столько выгодное вложение капиталов со стороны собственников, сколько просветительские цели, продиктованные определенными обязательствами с их стороны перед остальной частью общества. Формирование международных связей содействовало ускоренному развитию отдельных государств и, одновременно, усилению их борьбы за сферы влияния. Это способствовало расширению экономического и политического европейского и североамериканского капитализма во всем мире. Это порождало рост национального самосознания, повышение интереса к прошлому, в котором правящие круги этих государств пытались обнаружить утверждения прав своей державы на преимущественные привилегии.

Активное воздействие на развитие музейного дела оказали продолжавшееся развитие промышленности в Европе и Северной Америке, ускоренный технический прогресс в результате фундаментальных преобразований наук и отпочкования от них самостоятельных отраслей знания, коренное изменение в формах средств коммуникации и связи, распространение образования и достижений культуры среди более широких масс населения, чем раньше. Всё это активно влияло на развитие музейного дела.

Музейное дело во Франции

В описываемый период во Франции благодаря активности местных научных обществ продолжали развиваться старые и возникать новые музеи в отдельных департаментах – в том числе в Сен-Ло (1859), Сен-Дизье (1881) и др.

В некоторые годы открывались по нескольку провинциальных музеев. В этом явлении сказывались давние традиции развития культуры, ис-

кусства и коллекционерства, а также изучение местных древностей в отдельных провинциях страны. Это движение совпало с повысившимся интересом к археологии во Франции в XIX веке. Сотрудники археологических отделов музеев страны собирали и подвергали научному изучению вещественные источники истории первобытного общества. Археолог Г. де Мортилье, работавший в Пикардийском музее Амьена, разработал на материалах своих раскопок хронологическую систему последовательных этапов развития культур древнекаменного века, которая была основана на определении различных способов обработки и форме орудий труда. Археология получила национальное признание тогда, когда император Наполеон III (1851–1870 годы правления, называвшиеся периодом «Второй империи»), придававший большое значение политическому престижу Франции, основал новый археологический музей в бывшем королевском замке Сен-Жермен-ан-Лэ в пригороде Парижа (1862).

Музей был создан первоначально как музей кельтского и галло-романского наследия. С 1867 года он стал именоваться Музеем национальных древностей. Это позволило объединить здесь весь археологический материал со времен палеолита до раннего средневековья. Основой экспозиции стали произведения галло-романского искусства, то есть провинциального подражания в искусстве тому, что делалось в Риме.

Впервые понятие «национальных древностей» было рассмотрено в контексте мировой культуры британскими писателями и поэтами второй половины XVIII века, в том числе коллекционером Х. Уолполом[1], основоположником «готического» романа.

Романтический интерес к неизвестному средневековью и готическим развалинам, окутанный туманом, стал основой вполне практических явлений. «Национальные древности» как национальное достояние к середине XIX века считались одной из важных составляющих идей национального самосознания во всех странах Европы. Этот интерес способствовал развитию истории средневековья, созданию обществ и комитетов, изучавших историю и культуру средневековья[2], коллекционированию предметов средневекового искусства. На основе многих частных собраний в середине XIX века во многих европейских столицах были открыты музеи национальных древностей (в их числе и музей в Сен-Жермен-ан-Лэ).

Новаторские подходы к результатам археологических раскопок привели в этот период к формированию современной археологической науки. Положения этой науки вырабатывались на основании результатов полевых экспедиций именно в музеях. Это даёт основание некоторым исследователям подчёркивать создание в этот период «музейной археологии» независимо от археологии «академической», по-прежнему тяготевшей к изучению археологических находок античности.

В этот период получило дальнейшее развитие изучение этнографических коллекций, которые составлялись французскими путешественниками и представителями колониальной администрации в странах Африки и Азии.

В Париже был создан во дворце, построенном для Всемирной выставки 1878 года[3], Этнографический музей Трокадеро (1878 год). Его возглавил этнограф и антрополог Эрнест-Теодор Ами[4].

Путешественник по Ближнему и Дальнему Востоку Эмиль Этьен Гиме[5] на основе собранных им предметов открыл в Лионе Музей религии. После того как музей был передан государству (1884), его переместили в Париж и вновь открыли в 1888 году. Это был первый в Европе специализированный музей культуры Востока[6].

Французские специалисты, как и современные им британские ученые, представляли этнографические предметы совместно с археологическими.

Продолжали развиваться существовавшие ранее технические музеи. В Парижской Консерватории наук и ремесел в 1900 году были организованы лаборатории контроля научной аппаратуры, строительных материалов, машин и органических веществ.

Однако отсутствие опыта управления такими сложными музеями привело к тому, что со временем огромная коллекция Консерватории превратилась в склад без серьёзных принципов сбора и методов их представления. К началу XX века электрифицированы были немногочисленные модели, а освещение было столь слабым, что многие экспонаты очень трудно было рассмотреть.

Значительное развитие получили во второй половине XIX – начале XX веков художественные музеи. В стране создавались общества друзей искусства. Они открыли два музея и руководили их работой. Впрочем, эти музеи по своему содержанию заметно уступали и существовавшим, и вновь открывавшимся государственным и муниципальным музеям, куда поступали многочисленные дарения художников и коллекционеров.

Музей Лувра во второй половине XIX и начале XX века богател за счёт поступления различных коллекций и отдельных вещей. Сюда поступили обнаруженные в ходе археологических раскопок тысячи греческих ваз и бронзовых изделий, египетских предметов из окрестностей Каира и такие шедевры, как статуи Венеры Мелосской и Самофракийской Нике. Наполеон III приобрел богатую коллекцию маркиза Джьямпьетро Кампаны (администратора банка в Риме, не по назначению использовавшего деньги учреждения для покупки произведений искусства)[7]. Часть коллекции была распределена по провинциальным музеям, в которых благодаря этому увеличилось количество произведений итальянских художников XIV-XV столетий. Первоначальным замыслом императора было создание художественно-промышленного музея (по образцу открытого не-

задолго до этого в Лондоне Саут-Кенсингтонского музея). Он отказался от этого проекта. Такое решение было продиктовано не желанием обогатить провинциальные музеи, а, скорее, стремлением Наполеона III избежать непростой ситуации, в которую он попал в связи с позицией администрации Музея Лувра: та опасалась конкуренции со стороны нового учреждения, которое смогло бы соперничать с ним, а хранители коллекции Дж. Кампаны и художники Академии искусств поддерживали идею создания нового музея. В результате национальный художественно-промышленный музей так и не был создан до 1882 года, когда Центральный Союз прикладных искусств основал Музей прикладных искусств во Дворце индустрии. В 1905 году этот музей был преобразован в филиал музея Лувра.

Среди жертвователей коллекций музеям страны следует назвать в первую очередь парижского врача Луи Ла Каза. В 1869 году он передал в Музей Лувра величайший в истории этого учреждения дар – 802 картины, из числа которых 302 по его желанию были распределены по провинциальным музеям[8].

Общественные фонды (в 1897 году была создана организация «Друзья Лувра») и частные пожертвования продолжали и в дальнейшем дополнять всеобъемлющие фонды Лувра.

Фонды муниципальных музеев увеличивались также за счёт распределения полотен художников из регулярно устраивавшихся Салонов, которые приобретались правительством для распределения среди возраставших количественно музеев, их число к 1900 году перевалило за триста. Щедрость государства варьировала между произведениями искусства, переданными Художественному музею в Лилле и Пикардийскому музею в Амьене (каждый из которых получил по 200 полотен преимущественно современных художников) и Муниципальным музеем в Партенэ, в котором всю его экспозицию представляли всего лишь четыре вазы севрского фарфора, переданные ему государством. Пейзажи и натюрморты составляли большую часть произведений, распределяемых по музеям в период Второй империи и в последующие десятилетия, соответственно желаниям большинства директоров музеев, обычно тяготившихся возраставшим количеством произведений искусства, которые были предостаточно стары, чтобы представлять исторический интерес, но недостаточно новы, чтобы соответствовать моде. Хранитель Художественного музея в Безье в середине 90-х годов XIX века объяснял правительственной инспекции, что он охотно обменял бы любую из картин государственного хранилища на более современные произведения О. Ренуара, Э. Дега, К. Моне, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека, П. Сезанна, К. Писсаро, О. Родена, М. Дени, Э. Вюийяра или П. Боннара. Его выбор был нетипичен для музейного хранителя этого периода. Однако в этом мнении проявилось недовольст-

во результатом политики, которая обогащала провинциальные музеи многочисленными произведениями художников, выходивших из моды.

Копии, которые ранее охотно представлялись в музеях, в это время окончательно перестали выставляться для публики. Амбициозный Музей копий, открытый в 1871 году в Париже, когда директором Бюро изящных искусств был Шарль Блан[9], вызвал немало недовольства среди общественности и был закрыт спустя пару лет его преемником на этом посту.

В XIX веке большинство музеев Франции основано и управлялось муниципальными органами власти. Законодательная основа управления этими музеями была недостаточной. Комитет, созданный по этому поводу в 1905 году министром образования, смог обнаружить в законодательстве страны только декрет 1794 года, доказывавший необходимость содержать музейную недвижимость для её безопасности в отдалении от промышленных предприятий, и параграф декрета 1852 года, касавшийся административной децентрализации, которая давала местным префектам право назначать музейных директоров без обращения к центральным властям. К этому можно было добавить более существенное по значению распоряжение от 22 февраля 1859 года, запрещавшее продажу или рассредоточение книг и медалей из публичных библиотек, которое могло рассматриваться на сомнительном основании как запрет региональным музеям продавать произведения искусства. Тысячи таких произведений, распределенных по провинциальным музеям правительством, однако, давали государству возможность претендовать на значительную часть региональных коллекций и на право назначать хранителей наиболее значительных музеев, которые в большинстве своем были питомцами Школы Лувра, открытой декретом от 24 января 1882 года под названием «Школа музейных работников» при Музее Лувра для подготовки искусствоведов[10]. Центральное правительство, посылая произведения во многие провинциальные музеи, предполагало продолжать свой контроль над ними при помощи этого распределения. Оно вводило своё право назначать хранителей в любой музей, в который передавало не менее десяти произведений искусства.

Положение Национальной коллекции современного искусства, переведенной в 1886 году из Люксембургского дворца в Музей Оранжереи в Париже, было рассмотрено властями в начале XX века. После 1914 года значение, придававшееся произведениям искусства XIX века, уменьшилось, позже ему вообще перестали уделять внимание. Музей в Люксембургском дворце, основанный в свое время как учреждение, в котором произведения современного искусства размещались до их перевода в постоянное место размещения, не мог функционировать без обновления своих фондов. Хранение подаренных и одолженных произведений искусства изменило характер этого музея, превратив его во «временный му-

зей»; оказал сильное влияние недостаток помещений, которыми располагал Музей Оранжереи.

Уменьшение влияния центрального правительства на руководство музеями частично компенсировал муниципалитет Парижа, оказывая всё большее влияние на развитие и управление коллекциями в этом городе. В дополнение к студиям художников, полученным ими в виде дарения по завещанию – Музей Жан-Жака Эннера[11], Музей А.-О.-Э. Эбера[12], Музей Гюстава Моро[13], Музей Огюста Родена[14], Музей Э. Делакруа[15] и Музей А. Ренана – А. Шеффера, и частным коллекциям, за которые муниципалитет Парижа нёс ответственность (Музей Жакмар-Андрэ[16] на основе коллекции Эдуара Андрэ и Нели Жакмар-Андрэ), Музей Мармоттан[17], Музей Т.Э. Коньяк-Жея[18]), городской совет получил в своё владение здания, построенные Шарлем-Луи Жиро[19] для Всемирной выставки 1900 года[20] и собранные вместе ранее принадлежавшие городу произведения искусства для оформления из них коллекции Музея Малого дворца. В этих коллекциях было хорошо представлено искусство XIX века.

Результатом государственной музейной политики XIX века, проявившейся в регулярном приобретении произведений современного искусства, стало накопление большого количества произведений искусства этого столетия в запасных хранилищах Музея Лувра и провинциальных музеев.

Регулярные[21] выставки Академии искусств в Салоне Карре и примыкавшим к нему залам (отсюда происходит их название «Салоны»), продолжали господствовать в показе посетителям произведений французского искусства. Отдельные художники устраивали независимые от Академии выставки. В 1855 году художник Гюстав Курбе за свой счёт построил Павильон реализма для показа собственных картин на Всемирной выставке в Париже. Выставка 14 полотен Э. Мане в Парижской галерее торговца произведениями искусства Луи Мартине[22] в 1863 году вдохновили других художников – нетрадиционалистов К. Моне, О. Ренуара и А. Сислея устроить совместную студию. В 1863 году Наполеон III открыл «Салон Отвергнутых» в Париже. Это было реакцией на жалобы на ортодоксальное отношение к картинам этих художников со стороны жюри Салонов. Картины Э. Мане «Завтрак на траве» и «Олимпия» вызвали скандал в Салоне 1865 года. В 1873 году жюри Салона отвергло картины К. Писсаро, К. Моне, О. Ренуара, П. Сезанна и А. Сислея, которые стали устраивать собственные выставки. После первой из них (1874 год) художников стали называть «импрессионистами» после показа картины К. Моне «Impression» (Впечатление, восход солнца) (1873). С 1874 по 1886 год импрессионисты устроили восемь своих выставок. Когда в 1884 году жюри Салона отказалось выставить картину Ж. Сёра «Купальщики в Аньере», П. Синьяк и другие художники основали в том же году «Салон независимых».

Конституция разрешала каждому художнику выставлять свои картины, и для этого не требовалось отборочного комитета. Такие выставки устраивались вплоть до первой мировой войны и сыграли видную роль в развитии современного искусства. Выставка одного художника, обычно в помещении, принадлежавшем наиболее известным торговцам произведениями искусства Амбруазу Воллару[23], Рене Жимпелю[24], Адольфу Гупилю[25], Леопольду Зборовскому[26] и др., служила популяризации репутации художника. П. Дюран-Рюэль устраивал выставки О. Ренуара (1883) и Писсарро (1892), а Даниэль-Анри Канвейлер[27] выставку П. Пикассо (около 1907).

На протяжении второй половины XIX–начала XX веков изменились и интересы коллекционеров, на основе дарений и завещаний собраний которых нередко создавались новые музеи или пополнялись фонды существующих музеев. В середине XIX века повысился интерес коллекционеров к творчеству художников 1820–1840-х годов. Поворотным пунктом в этом отношении стало приобретение в 1852 году герцогиней Орлеанской полотен Ж.-О.-Д. Энгра, Э. Делакруа, А. Шеффера и П. Делароша. Аукционные распродажи сыграли видную роль в повышении значения биржи торговли произведениями искусства в коллекционировании. Это привело к изменениям в положении многих мастеров кисти. Пример художника – «светского человека», продемонстрированный художником Эрнестом Мейсонье, был феноменом Второй империи, а деятельность торговца произведениями искусства Адольфа Гупиля принесла значительные доходы тем художникам, которых он поддерживал. Денежные спекуляции, как это нередко бывает, стали фактором, способствовавшим частному рассредоточению коллекций современных картин на бирже торговли произведениями искусства в Отеле Друо в Париже. Наиболее блестящие коллекции, такие как коллекции Лоран-Ришара[28], Халил-бея (Халиля Эдхема Эльдема)[29] и Альфреда Эдвардса были распроданы в 1860-е годы. Их владельцы пользовались советами и экспертизами торговцев художественными произведениями Поля Дюран-Рюэля и Эктора Браме.

В середине XIX века художественный рынок получил новый импульс, в Париже из-за новой зарубежной клиентуры возникло много новых художественных галерей, принадлежавших торговцам произведений искусства, в первую очередь, галереи Натана Вильденстейна[30], Мишеля Кнедлера и компании[31], Жоржа Пти, Жака Селигмана[32]. Торговцы произведениями искусства продавали не только полотна академического стиля, но и картины современных художников. Хорошим примером этому могли служить поддержка и продвижение на художественный рынок мастеров барбизонской школы и импрессионистов Полем Дюран-Рюэлем. Его успехом было приобретение семидесяти полотен у художника Теодора Руссо в 1866 году. После этого П. Дюран-Рюэль устроил в 1867 году выставку-распродажу этих картин.

По сравнению с коллекционерами, собиравшими произведения современного искусства, коллекционеры, собиравшие произведения искусства XVIII века, оставались в меньшинстве. В их числе можно назвать постоянно проживающего в Париже британского коллекционера Ричарда Сеймур-Конвея, маркиза Хертфорда[33], французских коллекционеров маркизу Эвдоксию де Сипьер-Марсиль и Камилла Марсиля. В 1860 году они передали свои картины для временной выставки в парижском доме торговли произведениями искусства Луи Мартине. Выставку организовал Франсис Пти[34].

Вскоре после этого цены на произведения искусства XVIII века быстро возросли и к концу XIX века они высоко ценились в сфере финансовой аристократии. Общее переключение вкусов коллекционеров с произведений старых мастеров к современному искусству принесло немалые доходы некоторым работавшим в этот период художникам, картины которых пользовались всё большим спросом. Выставки живописи импрессионистов, которые устраивал П. Дюран-Рюэль, были важным завоеванием художественного рынка за Атлантическим океаном (вслед за выставками там же Адольфа Гупиля в 1860-е годы).

Торговцы произведениями искусства, специализировавшиеся на продаже картин импрессионистов в конце XIX века, продолжали снабжать ими богатых клиентов из-за рубежа и в начале XX века.

Коллекционирование крупных масштабов не ограничивалось американским рынком. Так например, Александр Бертье, князь Ваграмский (1883–1918) обладал большой коллекцией полотен импрессионистов, которую приобрёл после его смерти торговец произведениями Ролан Кнедлер[35].

Некоторые коллекционеры (и среди них кутюрье Жак Дусе[36]) собирали в различное время картины художников XVIII века и импрессионистов. Ренэ Жимпель и Натан Вильденстейн продавали картины XVIII века и импрессионистов преимущественно на американском художественном рынке, где возраставший вкус к украшению интерьеров поощрял арт-дилеров к дальнейшему развитию их деятельности. Тесно связанным с художниками тогдашнего авангарда, особенно с кубистами, торговцем произведениями искусства был Даниэль-Анри Канвейлер[37]. Подобно П. Дюран-Рюэлю, он приобретал картины у начинавших художников с ещё не устоявшейся репутацией. Среди его давних клиентов были Роже Дютийе[38], коллекцию которого унаследовал текстильный фабрикант Жан Мазюрель из Рубэ и Сергей Иванович Щукин[39], большая часть коллекции которого находится сейчас в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве, а меньшая в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

На развитие музейной архитектуры во Франции во второй половине XIX – начале XX веков, как и на развитие музейного дела, экспозиции и других его компонентов, в целом, оказало влияние новое явление музейного дела – всемирные выставки. В них принимали участие различные государства и торговые и промышленные компании из этих стран. Значение этих выставок уменьшилось со времён второй мировой войны, однако подобные выставки регулярно устраиваются и сейчас и поддерживаются желанием правительств и общественности стран-устроительниц выставок привлечь к ним внимание туристов и зарубежных фирм. Характерной чертой подобных выставок, начиная со Всемирной выставки 1958 года в Брюсселе, является использование новых технических устройств для воздействия на аудиторию с помощью разнообразия изображений и звуков.

Первой такой выставкой была Большая выставка промышленных изделий всех наций в Лондоне в 1851 году[40]. На таких Всемирных выставках показывались в тесной близости друг к другу не только плоскостные и пластические произведения искусства, машины и товары широкого потребления. Их комплексы отделяли друг от друга стеклянные перегородки в металлических рамках. Как упоминалось выше, отдельные здания, построенные для специальных выставок, после их закрытия использовались для размещения в них музеев. Сами выставки носили музейный характер. Париж занимал одно из ведущих мест в устройстве всемирных выставок, которые только в 1855–1900 годах проводились в городе пять раз. Дворец Промышленности, построенный на Елисейских Полях для Всемирной выставки 1855 года, был результатом творчества инженера Алексиса Барро[41] и архитектора Виктора Вьеля[42]. Форма и крыша здания напоминали некоторые железнодорожные вокзалы этого периода. Длина основного нефа составляла 192 м, а ширина 48 м. Снаружи здание было отделано массивными каменными плитами. Дополняющая основное здание сводчатая Галерея машин тянулась вдоль Сены на протяжении 1200 м.

Здание для очередной Всемирной Парижской выставки 1867 года[43] на Марсовом Поле носило характер смелого эксперимента, имело эллиптическую структуру с полукруглыми завершениями из волнистой стали и стекла и размеры 490 на 386 м.

Первоначальный замысел проекта этого необычного по форме здания связан с именем экономиста и инженера Фредерика Ле Плея, верховного комиссара выставки. Ведущим инженером здания был Жак Батист Кранц[44], а архитектором Леопольд Арди[45]. Выставка размещалась в семи концентрически расположенных галереях, каждая из которых представляла различную категорию выставленных изделий. Внешняя галерея была посвящена выставке машин и механизмов и имела 35 м в ширину и 25 м в высоту. Она была в два раза выше и шире всех других. Расчёты

для этой галереи механизмов были подготовлены молодым инженером Гюставом Эйфелем[46]. Другой новой чертой этой выставки был ряд меньших национальных или фирменных павильонов, расположенных в садах, окружавших главное строение. Это была последняя в истории попытка разместить основную часть выставки внутри одного помещения.

Для Парижской выставки 1878 года[47] был принят проект четырёхугольного комплекса 300 х 725 м, который занимал всё пространство Марсова Поля. Верховный комиссар выставки Ж.-Б. Кранц поручил проектирование своему сотруднику по предыдущей выставке Л. Арди. При строительстве комплекса зданий выставки акцент был сделан на недорогих металлических их компонентах. Поскольку гигантские металлические пилоны, которые Л. Арди проектировал для поддержания угловых куполов комплекса, нельзя было изготовить во французских сталеплавильных печах, вместо них были использованы каменные колонны. Главными техническими новаторскими элементами комплекса на Марсовом Поле, спроектированного инженером Анри де Дионом[48], были две галереи механизмов, которые фланкировали и ограждали всё остальное пространство выставки. Вместо того, чтобы использовать простые бочкообразные своды, А. де Дион перекрыл галереи нежёсткими поперечными арками. Хотя их протяженность составляла 35 м, они не нуждались в подпорах. Сделанный из стали и стекла главный фасад и вестибюль комплекса, обращённый к Сене, был создан по проекту Г. Эйфеля. С другой стороны Сены дворец Трокадеро по проекту архитектора Габриэля Давиу[49] и инженера Жюля Бурде[50] был странным сочетанием элементов исторического и невыразительного ориентального стилей. В отличие от комплекса на Марсовом Поле, эти массивные монументальные здания из камня и кирпича оставались в городе довольно долгое время после выставки, их разрушили только для того, чтобы высвободить место для Дворца Шайо, построенного для Всемирной выставки 1937 года.

Ни один из архитектурных комплексов последовавших за выставкой 1878 года в других городах не имел такого архитектурного значения, как постройки Парижской выставки 1889 года[51]. Она создавалась к столетию Французской революции и, возможно, была наиболее важной среди других всемирной выставкой, как демонстрация достижений XIX века. Она прославилась не только высочайшим строением, которое до того было создано человечеством, трёхсотметровой башней Г. Эйфеля, но также и галерей механизмов с широчайшим расстоянием между стенами постройки (разрушена в 1910 году).

Её создали по плану архитектора Шарля Луи Фердинанда Дютерта[52] и инженера Виктора Контамена[53]. Длина галереи составляла 420 м, ширина 115 м. и была беспрецедентной. Этого удалось достигнуть исполь-

зованием новаторской системы трижды артикулированных арен без срединных подпорок. Даже в таких зданиях, как Дворец изящных искусств и Дворец свободных искусств (архитектор Жан-Камиля Формиже[54]), гораздо более эклектических, чем это, были широко использованы продуманно представленные металлические структурные компоненты. Выставка 1889 года была примечательной также своей коллекцией сорока восьми павильонов, иллюстрировавшей эволюцию человеческого жилища. Эта экспозиция была создана архитектором Шарлем Гарнье[55] (создателем известного здания Парижской Оперы).

Для Парижской Всемирной выставки 1900 года[56] было характерно преобладание использования различных недолговечных материалов для строительства и хаотичность стилей. Как и во время выставки 1889 года многие проектировщики основных строений обладали относительно небольшим стажем работы. Большинство их было выпускниками Школы изящных искусств в Париже – учреждения, обучение в котором в это время поощряло укрытие структурных элементов за перегружёнными скульптурами фасада. Эта тенденция проявлялась в двух сохранившихся до нашего времени зданиях: Большом дворце (архитектор Анри Деглан[57]) и Малом дворце (архитектор Шарль Луи Жиро о нем см. выше).

Большой дворец был построен на месте Дворца промышленности, возведённого в 1855 году, и подобно ему был перекрыт широкой крышей из стали и стекла. Это производило впечатление при осмотре изнутри, но снаружи всё было скрыто консервативной каменной облицовкой фасада и стен. Распространившийся в это время стиль «Ар нуво» (французское название одного из течений искусства «модерна»: декоративно-орнаментального) оказал ничтожное влияние на крупные строения выставки, хотя в некоторых меньших зданиях, сооружённых для выставки, особенно в Павильоне Финляндии, построенных по проекту Элиеля Сааринена[58], заметны наделённые фантазией комбинаций стиля «Ар нуво» и традиционных архитектурных стилей.

Кроме музеев, временных выставок произведений искусства и экономических выставок, продолжали развиваться традиции других музейных предприятий. Среди таких предприятий следует назвать построенную циркулярную панораму на Елисейских Полях в Париже, которую после смерти её создателя Ш. Ланглуа в 1870 году приобрели художники Анри Феликс Эммануэль Филиппото и его сын Поль Доминик Филиппото[59]. Они показывали зрителям созданную ими в 1873 году панораму «Бомбардировка форта д`Исси». Успех панорамы способствовал возрождению интереса к этому типу зрелищного предприятия.

Другим популярным учреждением, привлекавшим внимание публики, был Музей восковых фигур Гревен в Париже, открытый для обозрения в 1882 году.

Охрана памятников во Франции продолжала функционировать в рамках принятого ранее законодательства как социально-культурный феномен во второй половине XIX века. Реставрированные комплексы старинных зданий становились настоящими историческими музеями. Американский писатель Генри Джеймс[60] посетил старинный укреплённый город Каркассон на юге Франции (около 1880). Он имел возможность совершить экскурсию вокруг мощной городской стены, окружённой рвом. Экскурсовод, смотритель местных старинных зданий и сооружений, провёл небольшую группу туристов, к которой примкнул Г. Джеймс в старую часть города. В течение часа посетители осмотрели укрепления и башни, спускались в подземелье. Американский турист приобрёл у экскурсовода путеводитель, составленный архитектором Э.Э. Виолле-ле-Дюком (реставрировавшим укрепления Каркассона), и комплект открыток с видами Каркассона[61].

Во второй половине XIX-начале XX веков музейное дело во Франции развивалось на основе, созданной и государственной властью и общественностью страны в предыдущие периоды. Количество музеев и состав музейных фондов в значительной степени увеличились, что свидетельствовало об успехе государственной музейной политики в стране. Несомненных успехов достигли в ней выставочная деятельность и архитектура, служившая примером для других стран. Художественный рынок Франции, как и прежде, продолжал оказывать влияние на музейное дело и на коллекционерство за пределами страны.

Музейное дело в Великобритании

Развитие музейного дела в Великобритании во многом стимулировало утверждение в 1850 году парламентом Музейного акта 1845 года, рекомендовавшего муниципальным советам городов страны расходовать часть получаемых налогов на устройство «публичных музеев искусства и науки». В 1850–1860-е годы стали появляться новые муниципальные музеи. Создание музея часто было обязано наличию значительной коллекции в городе. Если же таковой не было, местные власти предпочитали устраивать библиотеку или другое общественное учреждение с более практической целью, чем музей. В 1850-е годы были открыты музеи с небольшими библиотеками при них в Винчестере (1851), Ипсуиче (1853) и Мэйдстоуне (1855).

Законодательство, принятое в Англии, получило распространение в Ирландии и Шотландии по акту 1853 года. Не все муниципальные музеи середины XIX столетия руководствовались общим законодательством. Примером этому может служить крупный быстро развивавшийся промышленный центр Ливерпуль. В 1850 году здесь возникло общест-

венное движение за создание библиотеки, музея и художественной галереи в местном Королевском институте на основе его коллекций. В декабре 1850 года была создана Ассоциация граждан, чтобы воплотить в жизнь эту идею и ходатайствовать о подписке на пожертвования средств, приобретение музейных предметов и т.д. Переговоры с руководством Королевского института результатов не дали. Однако в это же самое время скончался Эдвард Смит Стэнли, 13-й граф Дарби[62], президент Лондонских Линнеевского и Зоологического обществ. Он завещал свою коллекцию (из имения Ноусли) чучел птиц и млекопитающих[63] жителям Ливерпуля и его окрестностей, поручив заведывать показом этих предметов публике попечителям в учреждении, управляемым местными властями (ныне Музей Дарби). Согласно этому пожеланию Городской совет Ливерпуля издал специальный местный «Акт о Ливерпульской публичной библиотеке, музее и художественной галерее 1852 года», согласно которому разрешалось помочь создать эти учреждения, руководить попечителями, взимать плату за вход в размере одного пенни за пользование ими. Музей и библиотеку открыли в конце 1852 года, а художественную галерею только в 1877 году. Естественнонаучная коллекция Э.С. Стэнли и макет Ливерпуля были представлены на Большой выставке промышленных изделий всех наций в Лондоне в 1851 году (о ней см. далее). В первые семь недель после открытия экспозиции музея её посетило около 150 тысяч человек. Ежедневное число посетителей в течение последующих шести лет составляло до 500 человек вплоть до её перемещения в новое здание Музея Дарби. Среди посетителей были такие знатные лица, как король Португалии и принц Бонапарт. Люди специально приезжали в город, чтобы побывать в этом музее.

Первый хранитель Ливерпульского музея Томас Мур составил опись двенадцати тысяч предметов из коллекции Дарби. Он устанавливал контакты с владельцами судов, Ост-Индской компанией, Лондонским Зоологическим обществом, отдельными посетителями из-за рубежа для получения новых музейных предметов, а также обменивался предметами с Норичским и другими музеями. Условия размещения музея были улучшены в результате благотворительности члена парламента Уильяма Брауна[64], который приобрёл участок земли и построил для этого учреждения новое здание на улице Шоуз-Брау (ныне Уильям-Браун-стрит). Новое здание музея было открыто для посетителей в 1860 году, и это событие стало праздничным для Ливерпуля. Около 350 тысяч человек ежегодно посещает музей в наши дни, а к 80-м годам XX века муниципальные расходы на него составляли 3 300 фунтов стерлингов.

С середины XIX столетия такие культурные предприятия, как экономические и художественные музеи и выставки, стали оказывать друг на

друга то большее, то меньшее перекрёстное влияние. Выставки часто удовлетворяли те требования публики, которые возлагались на музеи, но не всегда ими выполнялись[65] и нередко стимулировали возникновение и развитие музеев[66].

Одна выставка оказала наибольшее влияние на развитие этих двух близких друг к другу социально-культурных феноменов. Речь идёт о Большой выставке промышленных изделий всех наций, которая была открыта в Лондоне в 1851 году.

К середине XIX века Великобритания заметно опередила в экономическом и техническом развитии другие европейские страны. Однако именно в этих странах были удачно устроены экономические выставки, рекламировавшие промышленные и сельскохозяйственные товары местного производства, не без успеха конкурировавшие с британскими товарами.

Это обстоятельство было известно активному общественному деятелю, члену Общества искусств в Лондоне, чиновнику Государственного архива Великобритании Генри Коулу, который и стал одним из инициаторов устройства Большой выставки 1851 года в Лондоне[67]. С 1847 года он организовал в помещении этого общества несколько выставок, отражавших использование искусства (особенно прикладного) в промышленном производстве.

Выставки пользовались успехом у посетителей (равно как и экономическая выставка в Бирмингеме в 1849 году). Г. Коул предложил президенту Королевского Общества Искусств, мужу британской королевы Виктории[68] принцу Альберту Саксен-Кобург-Готскому[69] организовать Национальную выставку изделий британских заводов и фабрик и прикладного искусства. В 1849 году принц Альберт принял решение устроить в Лондоне не национальную, а международную выставку в 1851 году[70]. Эта выставка продемонстрировала экономическое могущество тогдашней «Мастерской мира», которой называли Великобританию. Она была устроена в Гайд-парке Лондона в «Хрустальном дворце», возведённом по проекту архитектора Джозефа Пэкстона[71]. Дворец был построен по образцу оранжереи для пальм, созданной к тому времени в Лондоне по проекту того же зодчего. «Хрустальный дворец» был первым монументальным зданием, при постройке которого использовались модульные конструкции из стали и стекла. Оно было сооружено в течение шести месяцев строительной фирмой Чарлза Фокса[72] и Джорджа Хендерсона[73]. «Хрустальный дворец» достигал в длину 564 м и в ширину 124 м. Он был создан из изготовленных ранее модулей 7,3 м длиной каждый из стандартизованных элементов из чугуна и сварочной стали и покрыт панелями из стекла 1,2 м длиной (наибольшей длины, которую можно было достичь в то время в массовом производстве). Центральное перекрытие имело протяжённость 22 м. Новаторством при строительстве здания для выставки считалась

хорошая освещённость его внутреннего пространства и отсутствие подражания в отделке интерьера известному в истории искусства стилю, столь характерного для архитектуры Британии правления королевы Виктории (1837–1901) («викторианского века»).

Создатели «Хрустального дворца» продемонстрировали новые эстетические возможности, возникшие благодаря техническому прогрессу. Рациональное проектирование дворца, соответствующее назначению здания, было революционным по стилю. Оно предвещало возникновение принципиально новой архитектуры. Реформы в дизайне, начатые создателями Большой выставки и их последователями, были продолжены в стране. Они поддерживались основанным в 1888 году Обществом выставок искусств и ремёсел.

В выставке 1851 года приняли участие 13 937 экспонентов из Британской империи и 6 556 зарубежных экспонентов. Они представили более 100 тысяч экспонатов на 92 146 м2 экспозиционного пространства. На ней были размещены немалое количество технических новшеств, образцы промышленного и прикладного искусства, скульптуры (однако картины не допускались к представлению). Половину из четырнадцати тысяч экспонатов выставки составляли предметы британского происхождения. Выставка была открыта с 1 мая по 11 октября 1851 года. Её посетили 6 039 195 человек. Она принесла своим устроителям прибыль в 186 437 фунтов стерлингов.

Большая выставка, как промышленная, прежде всего, носила в значительной степени утилитарный характер, предлагая стандарты для производства, пропагандируя в конечном итоге массовую продукцию. По тому же направлению строили свою деятельность музеи – преемники выставки[74].

Новая отрасль архитектуры – выставочная и музейная архитектура естественно развивалась под влиянием сложившихся уже традиций зодчества. Поэтому не каждое выставочное сооружение в отличие от «Хрустального дворца», становилось новым явлением в музейной и выставочной архитектуре. Здание выставки 1852 года в Лондоне было сооружено по проекту архитектора Фрэнсиса Фоука[75]. Массивное каменное строение было возведено в центре района Саут-Кенсингтон. Его неф имел длину 244 м и два перекрытия. Каждое из них было увенчано куполом в 76 м высотой. И в области строительной технологии, и по своему стилю здание было шагом назад по сравнению со зданием Большой выставки 1851 года в Лондоне. В нем первоначально планировали устроить постоянный музей, однако ввиду неудовлетворённости общественности стилем здания оно было снесено.

Королева Виктория и принц Альберт покровительствовали и другим выставкам, в том числе Манчестерской выставке сокровищ искусства

(1857). Это гигантское мероприятие было организовано под патронажем принца Альберта немецким историком искусства Густавом Вагеном[76] и художником Джорджем Шарфом[77]. Для выставки был сооружён павильон типа оранжереи для пальм со стеклянной крышей, поддерживаемый стальными перекрытиями по образцу «Хрустального дворца» Дж. Пэкстона. Оба здания были задуманы как временные помещения, освещаемые сверху пространства, и положили начало стилю выставочной архитектуры, который копировался на протяжении последующих десятилетий XIX века при сооружении не только выставочных и музейных, но и промышленных зданий, вокзалов, общественных зданий.

В течение четырёх месяцев 1857 года около миллиона посетителей Манчестерской выставки получили возможность обозрения картин, скульптур, акварели, изобразительного искусства и фотографий из британских коллекций. Выставка была примечательной тем, что на ней едва ли не впервые в экспозиционной практике таких мероприятий были представлены полотна ранних итальянских и нидерландских художников наряду с более знакомыми публике произведениями мастеров Высокого Возрождения и итальянской, голландской и фламандской школ XVII столетия. До этого живописные произведения ранних итальянских и нидерландских мастеров были впервые представлены публике в Британском институте в 1848 году. Несколько позже коллекционер Уильям Уорд, граф Дадли, представлял такие полотна из своего собрания в Египетском зале в Лондоне. Его выставку посещало ежегодно 50 тысяч посетителей. Манчестерская выставка породила также повышенный интерес к английской портретной живописи XVIII века. Произведения ранней итальянской и нидерландской живописи и портреты, созданные английскими художниками XVIII века, стали после этого популярными и весьма дорогими вплоть до 1920-х годов.

В этот период Томас Эгню[78], основатель фирмы по торговле художественными произведениями «Тос Эгню и сыновья»[79] стал инициатором нового типа выставок – регулярных выставок в принадлежавших владельцу коллекций помещениях. В 1877 году специально для таких выставок была создана выставочная галерея в доме Т. Эгню на Бонд-стрит в Лондоне. Её проектировали архитекторы Эдвард Саломонс[80] и Ральф Уорнем[81]. Стены галереи были обиты красным бархатом, помещение было освещено сверху. Такое устройство стало типичным для галерей торговцев произведениями искусства, процветавших в Лондоне со времени бума на художественном рынке после 1860 года. Среди других открытых в это время художественных галерей в британской столице необходимо назвать галерею выставок Общества искусств (1876), Гросвенорскую галерею (1877), Новую галерею (1888), Грэфтонскую галерею (1893) и галерею Колнэги (1913).

Каким было непосредственное воздействие Большой выставки 1851 года на развитие музейного дела в стране? Один из её главных устроителей Генри Коул не ограничился организацией выставки, а активно поддержал и воплотил в жизнь идею принца Альберта создать в районе Саут-Кенсингтон (Лондон) крупный культурный центр. Центр должен был включать в себя самостоятельные учреждения в области наук – музей, училища и т.д. Возраставшим осознанием ценностей культуры и необходимости искусств общество Великобритании во многом обязано принцу Альберту, скончавшемуся в 1861 году.

На создание в 1856 году Национальной портретной галереи в Лондоне не могли не повлиять две выставки портретов в Музее мануфактур в Мальборо Хаузе[82], основанном в 1852 году. Он включал в себя некоторые экспонаты, приобретённые на Большой выставке 1851 года. В первый же год существования музея его посетили 90 тысяч человек. Музей стал составной частью Государственного департамента науки и искусства, секретарем которого был Г. Коул. Его экспозиция носила научно-художественный характер и включала в себя полученную в дар коллекцию из 233 картин художников Великобритании Джона Шипшенкса[83].

В течение пятилетнего пребывания музея (он также носил название Музея искусства и Музея декоративного искусства)[84] в Мальборо Хаузе Г. Коул настоял на принятии ряда нововведений. В их числе было открытие учреждения по вечерам и чтение музейных лекций. В 1855 году в музее Лондона создали отдел распространения. Он давал взаймы музейные предметы сперва в художественные, а затем и в общеобразовательные школы. Музей рассматривался его создателями как место распространения эстетических взглядов и как средство содействия развитию и усовершенствованию промышленного дизайна и популяризации научных и технических открытий.

В 1857 году в лондонском районе Бромптон было открыто монументальное, трёхсекционное здание для Саут-Кенсингтонского музея науки и техники[85]. При его строительстве широко использовались чугунные и стальные конструкции, при облицовке здания и оформлении его интерьеров использовался скульптурный орнамент высокого художественного уровня, нередко из терракоты и керамики, что было новшеством по сравнению с традиционным классическим стилем музейной архитектуры. В Южном дворе и в Четырёхугольном зале здания использованы и классический, и готический стиль[86]. Проектанты и строители здания не избежали неудачных решений. Один журналист иронически назвал здание музея в связи с плохим освещением, протекающей крышей и отсутствием вентиляции «Бромптонскими кипятильниками»[87].

Экспозиция Саут-Кенсингтонского музея науки и ремёсел была устроена по технической классификационной системе. При этом изделия из керамики и стекла, металлические изделия, эмали и других материалов размещались по хронологическому принципу или по типам моделей. Почти все предметы музея представлены в экспозиции. Сегодня такое представление назвали бы «обозреваемым хранилищем». Такого рода экспозиции облегчали работу и учёных, которые могли бы там сразу изучать большое количество экспонатов, и ремесленников, ищущих источники вдохновения для своего труда. Однако картины на стенах, расположенные одна впритык к другой, и тяжёлые застеклённые шкафы, переполненные экспонатами, наводили скуку на широкие круги публики.

В здании Саут-Кенсингтонского музея помещалась и промышленная техническая коллекция Музея Патентного ведомства, устроителем которой был Беннетт Вудкрофт[88]. Здесь представлено сохранённое этим ведомством историческое механическое оборудование, среди которого были первые паровые двигатели, хлопкопрядильная машина, морская паровая машина, паровозы.

Г. Коул рассматривал Саут-Кенсингтонский музей и как национальный центр, который мог бы дать консультации о лучших произведениях искусства и новейших научно-технических методах, и как хранилище произведений науки и искусства для их показа в ходе перемещения по стране передвижных выставок. Это было составной частью более обширного проекта повышения уровня вкуса и знаний среди тех, кто имел дело с промышленными изделиями, созданными в Великобритании.

Новаторской программа обмена музейными художественными предметами для развития лучшего вкуса и дизайна в существовавших тогда художественных школах, стала с 1864 года. Программа была официально распространена на муниципальные музеи в 1886 году, хотя некоторые из них пользовались обменными фондами Саут-Кенсингтонского музея и раньше. Она просуществовала до 1977 года. Подобную программу в отношении научных музейных предметов Г. Коулу создать не удалось.

Вопреки духу времени Г. Коул организовал кафе в музее, там продавалось пиво, вино и более крепкие напитки – и это происходило в викторианский век, когда пуританские нравы в Великобритании широко распространенялись и поощрялись королевским двором.

В оставшемся ведущим музейном учреждении страны Британском музее, несмотря на перестройку здания и пристройку к нему дополнительных помещений, для размещения экспонатов не хватало пространства. В 1859 году Совету попечителей музея был представлен доклад его руководства, которое предполагало перевести естественнонаучные кол-

лекции в другое помещение[89]. В конце концов естественнонаучный отдел под названием «Британский музей естествознания» перевели в новое здание в Саут-Кенсингтоне, построенное по проекту Альфреда Уотерхауза[90] в стиле романского возрождения из кирпича и облицованное терракотой кремового и серо-голубого цвета, с обильным использованием декоративной стали и выставленными напоказ металлическими структурами. А. Уотерхауз явно руководствовался мнением историка искусства Дж. Рескина, что украшение здания должно быть обильным и поучительным.

Британский музей естествознания как филиал Британского музея был открыт для посетителей в 1881 году, но продолжал находиться под контролем Совета попечителей Британского музея в Блумсбери[91] вплоть до 1963 года.

Энциклопедическая концепция, согласно которой можно хранить и представлять в одном месте музейные предметы различных отраслей знания, к этому времени изжила себя, хотя первый удар по ней был нанесён основанием Национальной галереи в Лондоне в 1824 году. Именно эта галерея могла служить образцом размещения экспонатов в зависимости от целей и задач устроителей музея любого профиля. Первоначально помещение галереи было слишком мало, чтобы разместить в ней картины в систематическом порядке. Постепенно полотен становилось больше, и их развешивали вплотную друг к другу. Так было до 1853 года, когда правление галереи решило классифицировать их по художественным школам. Это совпало с возникшей концепцией образовательных целей галереи и необходимости представить в её стенах всеохватывающую коллекцию.

В 1857 году ранняя итальянская живопись была помещена в отдельном зале, а постепенное расширение помещений галереи в 1860–1870-е годы позволило разместить на уровне глаз посетителей лучшие картины, как правило, с малым промежутком между ними. Это соответствовало взглядам Г.Ф. Вагена, который подчёркивал в своей статье «Размышления о новом здании для Национальной галереи» (1853) необходимость отводить пространство между картинами так, чтобы эффект от них был бы усилен, и эти интервалы должны быть шире или у́же в зависимости от их художественной ценности и потребности. Он также настаивал на том, чтобы большие полотна находились не ниже 4,5 м от уровня пола, а меньшие не ниже 1,8 м: «Если же картины висят выше этого расстояния, они приобретают всего лишь декоративный характер»[92].

Директор галереи Чарлз Локк Истлейк[93] считал, что лучше размещать картины различных художников в отдельных залах, чем смешивать их с произведениями других при стеснённой развеске. Тем не менее нормы XX-XXI веков единых рядов широко расположенных друг от друга картин не предполагались ни Г. Вагеном, ни Ч.Л. Истлейком.

В 1856 году синдики[94] Фицуильямского музея в Кембридже констатировали, что симметрическое и декоративное расположение картин, ставшее традиционным в Европе к этому времени, «абсолютно необходимо в большой коллекции с тем, чтобы её главный аспект мог предоставить взору удовольствие, которое картины способны доставить»[95].

В 1887 году картины были размещены в одну линию во многих залах Национальной галереи[96]. С тех пор их свободная развеска считалась наиболее желательной.

Идея, согласно которой картины должны быть восприняты как индивидуальное произведение искусства, происходит от эстетического движения[97], которое с 1870 года охватило «викторианские» залы художественных музеев и выставок. Этому способствовал успех выставок картин работавшего в Лондоне американского живописца Дж. Уистлера[98], устраивавшихся с 1874 года. Вскоре от традиционной многоярусной развески картин (которую основатель Гросвенорской галереи в Лондоне Куттс Линдсей уничижительно назвал «лоскутной юбкой шотландского горца») отказались везде.

В 1900 году в Боуз-музее (в Барнард-Касле) и в Бирмингемской художественной галерее (оба учреждения основаны в 1867 году) верхние поверхности стен были окрашены более светлыми колерами, чем нижние их части, в попытке сделать ниже высокие потолки[99].

Популярность не утратил музей восковых фигур мадам Тюссо в Лондоне. Он переехал в помещение, в котором находится теперь, на Мэрилбоун Роуд, в 1884 году.

К 1900 году подобные музеи, которые часто обладали чертами жанровой живописи викторианского века, существовали в 190 британских городах и курортах[100]. После окончания первой мировой войны они были вытеснены из сферы культурных развлечений другими зрелищными мероприятиями, в первую очередь кинематографом.

К середине XIX столетия наметилась тенденция группировать предметы даже внутри одного музейного помещения соответственно тематике научных дисциплин. Отдел восточных древностей и этнографии Британского музея в 1861 году был разделён на три отдела: греческих и римских древностей, монет и медалей и этнографии. Отдел этнографии включал в себя предметы восточных, британских и средневековых (континентальных) древностей. В 1866 году оттуда же выделился специальный отдел восточных древностей, включавший египетские и ассирийские музейные предметы. Точно так же в Эшмоуловском музее в Оксфорде археологический отдел был выделен из естественнонаучного отдела и переведён в другое здание на Бьюмонт стрит.

Не только в Лондоне, но и в других городах Великобритании в этот период создавались публичные музеи. Во многом этот процесс происхо-

дил благодаря филантропическим концепциям, распространявшимся под влиянием Г. Коула и историка искусств и общественного деятеля Дж. Рескина. Эти концепции являлись контрастом элитаристским идеям, преобладавшим в начале XIX века в среде имущих сословий. Среди музеев, созданных во второй половине XIX века в Англии были построенный в готическом стиле Королевский мемориальный музей принца Альберта в Эксетере (1865), другие подобные ему строения готического стиля – здание Брайтонских художественной галереи и музея (1873), Художественная галерея Э. Уокера в Ливерпуле (1877), городская художественная галерея в Йорке (1879), Вулверхэмптонская художественная галерея (1884) и городские Музей и художественная галерея в Бирмингеме (1885)[101].

В успешно развивающейся в экономическом и культурном отношении другой части Великобритании – Шотландии развитие публичных музеев тоже было тесно связано с распространением филантропических идей в среде имущих сословий. Большая часть шотландских музеев того времени была создана на средства представителей буржуазии, но была рассчитана на все слои населения. Образование в широком смысле слова – историческое, культурное и эстетическое – рассматривались в XIX–начале XX веков как основная функция музея. Большинство музейных коллекций в Шотландии создавались частными благотворителями, но с конца XIX века многие музейные предметы приобретались при финансовой помощи благотворительных и общественных организаций. Корпоративное спонсорство стало обычно сосредоточивать своё внимание на основании временных выставок по специальным обновляемым программам.

Поддержка интереса к промышленности и промышленному дизайну стала одним из побудительных мотивов при создании Промышленного музея Шотландии в 1854 году в Эдинбурге[102]. В музее было решено уделять большее внимание отношениям мировой промышленности с индустрией Шотландии, чем собственно шотландской промышленности.

В 1855 году Естественнонаучный музей Эдинбургского университета был переведён в ведение Государственного департамента науки и искусства. Коллекция этого музея создавалась с 1812 года и включала в себя определённые этнологические предметы. Она была доступна публике до того, как её перевели в новое здание. Новая экспозиция этого музея включала в себя небольшие группы помещённых на консолях естественных предметов и имела печатные этикетки. В этот период музей был переименован в Эдинбургский музей науки и искусства (что нарушало первоначальный замысел создателей Промышленного музея), поскольку это соответствовало составу двух объединённых коллекций. Он получил название Королевского Шотландского музея в 1904 году. В тече-

ние определённого времени в музее читались лекционные курсы для ремесленников, в 1875 году в нём открылось кафе. В музее существовала обменная коллекция, поощрившая некоторые местные власти в Шотландии открыть собственные музеи. С конца 1870-х годов в этом регионе стали осуществляться и передвижные обменные выставки[103]. В составе коллекций этого музея были ювелирные, текстильные, керамические изделия, изделия из стекла и металла, археологические, геологические, научно-технические предметы и образцы животного и растительного миров.

Во второй половине XIX – начале XX веков в Шотландии открылись ещё несколько публичных музеев. В 1851 году Музей Общества антикваров Шотландии в Эдинбурге, ведущий начало с 1781 года, был передан «Совету попечителей мануфактур в Шотландии для пользы нации». В 1859 году построили специальное здание для музея (хотя должность хранителя музея оставалась в ведении Общества)[104]. Другими успешными начинаниями стала создание Национальной галереи Шотландии в 1858 году в районе Маунд в Эдинбурге и Шотландской Национальной портретной галереи, открытой в 1889 году также в специально построенном для неё помещении.

Здание Шотландской Национальной галереи построено по проекту архитектора Уильяма Генри Плейфейра[105]. В состав коллекции музея вошли произведения искусства Королевского института, существовавшего с 1822 года в Эдинбурге, и среди них полотна А. Ван-Дейка, Дж. Бассано, Гверчино и др. Простая величественность внешнего вида галереи сочеталась с оригинальным решением интерьеров, выполненных многолетним сотрудником У.Г. Плейфейра Дэвидом Рамсеем Хеем[106].

Шотландская Национальная портретная галерея спроектирована архитектором Раундом Эндерсоном[107]. Это здание из красного песчаника возведено в готическом стиле и выглядит не совсем привычно среди светло-желтых зданий георгианской архитектуры[108] Нового города в Эдинбурге. Нововведением в экспозиции галереи было то, что наряду с портретами выдающихся деятелей Шотландии в ней представлены портреты рядовых трудящихся, а также сельские и городские виды Шотландии в живописи и фотографии.

В помещении Национальной портретной галереи также располагался Национальный музей древностей, открытый в 1891 году. Его коллекция в 1985 году была передана в ведение Королевского музея Шотландии (бывшего Музея науки и искусства, а с 1904 года Королевского Шотландского музея).

В шотландском городе Абердине в 1884 году открылась Абердинская художественная галерея, построенная из местного гранита и итальянского мрамора. В 1900 году фонды галереи пополнила коллекция местного

коммерсанта Александра Макдоналда[109]. Этот благотворитель также передал в распоряжение руководства галереи значительную денежную сумму для пополнения её фондов.

В шотландском городе Глазго здание местных художественной галереи и музея в районе Вест Энд построено по проекту архитекторов Джона Симпсона[110] и Эдварда Аллена для Международной выставки в Келвингроувском парке в 1901 году. В следующем году галерея и музей официально открылись. В состав этого объединённого учреждения вошли коллекции естествознания, оружия и доспехов, прикладного искусства и, особенно, изобразительного искусства. Однако само здание музея было недостаточно хорошо приспособлено для экспозиции. Его стены часто представляли собой изогнутые поверхности, не позволявшие соотнести плоскостные предметы и полки, а также прямоугольные объёмные экспозиционные шкафы с ними, а главный зал был высотой в двадцать четыре метра, что явно не рассчитано на обзор экспонатов зрителями[111].

В Ирландии складывалась иная, чем в Шотландии, ситуация с музеями. Коллекции произведений искусства, науки и античные коллекции находились в её административном центре Дублине в Королевском Дублинском обществе (основано в 1731 году) и Королевской Ирландской академии (зарегистрирована в 1786 году). Правительство помогало этим учреждениям приобретать предметы для коллекций. В 1857 году для Королевского Дублинского общества построен Естественнонаучный музей. По парламентскому акту о Дублинском научном и художественном музее 1878 года решено построить ещё один музей, который открыли в 1889 году. В нём была представлена богатая коллекция Королевского Дублинского общества и Ирландской академии. Возможно, в подобной практике сказывалось отсутствие в Ирландии «гомруля» – местного самоуправления, которого долгое время вплоть до 1918 года безуспешно добивалась местная католическая общественность.

В рассматриваемый период в Великобритании наметились определённые изменения и в частном коллекционировании. Количество британских коллекционеров, собиравших работы признанных мастеров кисти, уменьшилось. Одним из поздних массовых приобретений их картин была покупка коллекций художника и торговца произведениями искусства бывшего директора музеев в Риме Винченцо Камуччини[112]. Её произвёл Элджернон Перси, герцог Нортумберлендский[113] в 1856 году для своего замка Олквин в Нортумберленде.

Существовавшие же коллекции были на удивление богаты картинами старых мастеров. Когда в Манчестере в 1857 году открылась выставка «Сокровища искусства в Соединённом королевстве»[114], французский

историк искусства Теофиль Торе[115] отметил, что «коллекция картин находится почти что на уровне Лувра»[116].

Художественный критик Ф. Дж. Стивенс[117] обратил внимание на большое количество коллекционеров британского искусства середины XIX века из среды буржуазии в серии статей «Частные коллекции Англии», помещённой в журнале «Атенеум» между 1873 и 1884 годами. Там были упомянуты Ф.Р. Лейланд[118], Джеймс Лидерт[119], Джордж Рей и многие другие магнаты из числа лиц, выбившихся наверх путём собственной предприимчивости и живших в таких промышленных городах, как Ливерпуль и Ньюкасл–на–Тайне. Эти коллекционеры предпочитали собирать произведения современных им художников – прерафаэлитов[120] больше, чем картины старых мастеров. Даже британская королева Виктория стала страстной поклонницей современной ей британской живописи и охотно приобретала картины (особенно с явно выраженным описательным содержанием) на ежегодных выставках Королевской Академии в Лондоне.

В середине XIX века возрос интерес публики к прикладному искусству. Большая коллекция средневекового ренессансного стекла, мозаики и гемм, собранная Ральфом Берналом[121] и проданная с аукциона в 1855 году, характеризовала начало этой тенденции так же, как и представление коллекции Джорджа Солтинга[122] взаймы Саут-Кенсингтонскому музею в Лондоне. Дворцы представителей семейства крупных финансистов Ротшильдов[123], как например, в Уоддесдон-Мэноре (графство Бекингемшир) с прекрасными образцами мебели XVIII века, являются свидетельством оживления интереса к прикладному искусству XVIII века в 1870-е годы.

В Шотландии ведущее место среди коллекционеров заняли представители буржуазии. Среди них выделялся абердинский мукомол Джон Форбс Уайт, деятельность которого может служить примером перемен в коллекционерстве Шотландии. В то время, как современные ему английские коллекционеры ориентировались на произведения прерафаэлитов, Дж.Ф. Уайт и другие шотландские собиратели преимущественно коллекционировали произведения живописцев гаагской школы XIX века[124] и несколько более раннего поколения французских художников (особенно романтиков К. Коро, А. Монтичелли и представителей барбизонской школы).

Другими наиболее известными шотландскими коллекционерами были совладелец фирмы по торговле рисом Хью Лэйрд, виноторговец Джон Керкхоуп, глава пивной компании Уильям Мак Юэн, совладелец фирмы по изготовлению ниток У.А. Коутс. Подбирать картины для коллекций шотландских собирателей помогали местные торговцы произведениями искусства Крэйб Ангус и Алекс Рейд[125].

Наиболее известным шотландским коллекционером был судовладелец из Глазго Уильям Баррелл[126]. Его собрание было, не преувеличивая, одной из наиболее крупных известных коллекций, составленных когда-либо одним человеком. В ней насчитывалось восемь тысяч названий предметов, созданных за четыре тысячи лет художественной деятельности в мире.

В течение тридцати лет У. Баррелл приобретал произведения искусства у А. Рейда и пользовался услугами других торговцев произведениями искусства, в основном, в Лондоне и Париже. Его коллекция, в состав которой входили древние, дальневосточные и средневековые произведения искусства, как и живопись различных периодов, размещена в специально выстроенной для неё галерее в Поллок-парке в Глазго[127].

Какими бы богатыми ни были коллекции и пожертвования частных коллекционеров страны в пользу нации, отдельных городов и графств страны, на их фоне заметно выделялся генерал-лейтенант Огастес Питт-Риверс[128]. Он собрал богатую коллекцию этнографических материалов и материалов по истории первобытного общества[129]. На основании изучения эволюции британского огнестрельного оружия он пришёл к выводу, что для развития любых предметов материальной культуры характерны не географические, а таксономические типологические изменения. Свои коллекции он передал на время в Бетнэл Гринский музей (Лондон) (1874), а затем в Оксфордский университет (1883). Он также основал Фарнхемский музей в графстве Дорсетшир для размещения там находок своих археологических раскопок в своём имении Крэнборн Чейс. О. Питт-Риверс заслужил себе имя «отца английской археологии», так как он одним из первых с позиций современной ему науки стал изучать прошлое Британии на основании результатов раскопок. Научным советником, другом и первым хранителем музея Питт-Риверса был Эдвард Тайлор[130], один из основоположников эволюционной школы этнографии. Он считал, что существующие различия между народами имеют отношения к расовым различиям, что культура развивается по линии прогресса от первобытного состояния к современному и что все конкретные элементы культуры у каждого народа или изобретены самостоятельно, или заимствованы у соседей, или унаследованы от прошлых эпох. Из среды научно-исследовательской группы музея вышел другой известный этнограф и религиовед Джеймс Фрейзер[131].

Идейные корни складывавшихся эволюционистских взглядов на развитие человека лежали в основе нового эволюционистского подхода к строению космоса (И. Кант, 1785; П. Лаплас, 1795), земного шара (Ч. Лайелл, 1830–1835), растительного и животного мира (Ж. Ламарк, 1809, Ч. Дарвин, 1859). Эволюционистские взгляды в этнографии заключались в идее единства человеческого рода и единообразия развития

культуры не от низшего к высшему, а от простого к сложному, психологического обоснования явлений общественного строя, выведения законов развития этих явлений из психических свойств индивида.

Этнографы-эволюционисты выступили с резкой отповедью формировавшимся во второй половине XIX века расистским взглядам на природу человека. Они подчёркивали, что внешние телесные признаки, которым расисты придавали большое значение, весьма изменчивы и не стоят ни в каком соотношении с социальными явлениями и отношениями, с психическими свойствами людей.

Влияние совершенно иного подхода поощряло создание этнографических музеев как оправдание империалистической политики и контроля правящих слоёв более развитых наций над этносами с иной, чем в развитых странах, культурой. В своём предисловии к «Руководству к этнографическим коллекциям Британского музея» (1910) Геркулес Рид[132] напоминал своим согражданам об ответственности имперской нации перед другими (то есть о том, что Р. Киплинг назвал «бременем белых») и о необходимости этнографических коллекций для иллюстрации образа жизни колониальных народов. Такие коллекции, писал этот этнограф, помогают избежать ошибок в управлении колониями и позволяют коммерсантам выбирать соответствующие уровню развития их жителей товары для экспорта[133].

И один, и другой подходы к этнографическим источникам способствовали формированию этнографической науки. Наряду с традиционной, университетской этнографией сформировалась музейная этнография, которая и дала импульс к оформлению этнографической науки, в первую очередь, на основе научной обработки материалов полевых экспедиций в музеях[134].

Примеры того, какую значительную роль в оформлении самостоятельных этнографических и археологических научных дисциплин играли полевые экспедиции, свидетельствуют о закономерном процессе отпочкования от единых до этого наук других дисциплин во второй половине XIX–начале XX веков. Аналогичное явление можно было наблюдать в естествознании.

Естественнонаучные музеи во второй половине XIX–начала XX веков испытали на себе влияние тех процессов, которые порождали развитие самой науки: её специализации на самостоятельные отрасли – ботанику, зоологию, палеонтологию, минералогию, открытия сущности жизненных процессов с помощью экспериментальных исследований Чарлза Дарвина и полемики, возникшей в связи с этим, стремительное накопление природного материала и потребность его сохранения и изучения, создания собственных научных учреждений и новые подходы к исполь-

зованию музеев, распространения накопленных данных и использования их в процессе обучения.

С одной стороны, таксономические /систематизационные/ исследования по-прежнему нуждались в высокой степени специализированных больших собраниях естественных предметов. Эта потребность нуждалась в отделении естественнонаучных музейных фондов, предназначенных для экспозиционных целей, от исследовательских основных фондов, гораздо больших, чем экспозиционные, по своим масштабам. Впервые разделил фонды подобным образом в Британском музее естествознания в Лондоне в 1866 году его директор Уильям Флауэр[135].

С последней трети XIX века проводилась большая работа по описанию наименований видов предметов природы в мировом масштабе. Гигантское увеличение собраний этих предметов в музеях Европы и Северной Америки обусловило новые подходы к музееведческой ориентации в них. Ботаническая и зоологическая систематика, равно как и систематика в антропологии и палеонтологии, нуждалась в гарантии, в сравнении и контроле над стадиями исторического процесса развития природы в гораздо большей степени, чем вновь обнаруживаемые отдельные признаки или другие данные о предмете природы.

Развивались соответственно новые собирательские методы, инструкции и номенклатурные упорядочения, связанные с уточнением принципов сопроводительной и собирательской документации. За международным упорядочением номенклатуры в ботанике (1863) последовало подобное урегулирование в зоологии (1904), анатомии и других науках. Это означало введение в практику объективных методов определения типов предметов в таксономии, которая устанавливает наименования их видов, в том числе и предметов музейных собраний.

Развитие специализации привело к международному сотрудничеству учёных и сотрудников естественнонаучных музеев, а также к развитию специализированных музеев как международных центров больших собраний, позволявших с максимальной полнотой проводить сравнительные исследования. Возникали новые способы консервации музейных предметов, их истолкование, управление музеями и экспозиции собраний и расширение прежде существовавших музеев.

В 1865 году после смерти У. Гукера Королевский Ботанический сад в Кью (Лондон) возглавил его сын Джозеф Гукер. При нём продолжались ботанические исследования и обмен с другими учреждениями. В 1876 году в Кью из бассейна Амазонки были присланы саженцы каучукового дерева. Культура этого дерева, благодаря Ботаническому саду, получила распространение в Индии и Малайе. В 1880–1883 годах естественнонаучное собрание музея было переведено из Блумсбери в Саут-Кенсингтон.

Во второй половине XIX века происходили заметные перемены в организации и структуре музеев Великобритании. Большая Лондонская выставка и возникшие по инициативе Г. Коула на её основе музеи свидетельствовали о развивавшемся культе машин и промышленности, который характеризовал определённое направление развития музейного дела. Было бы ошибочно полагать, что в этот период наметились решительные перемены в образе общественного и культурного мышления. Основой действительности является прошлое. Именно осмыслением его определяется структура цивилизации, которая всегда носит двойственный характер, связывая прошлое с современностью. Попытки полного отторжения от истории, как правило, обречены на провал. С другой стороны, мечты о возврате к тому, что прошло, столь же неистребимы. Подобных сомнений, характерных для переходного периода между двумя эпохами, было достаточно. Связанный с «Братством прерафаэлитов» (позднеромантической школой британских художников) теоретик художественной культуры Джон Рескин восхищался миром средневековья и идеализировал его цеховое устройство. Дж. Рескин старался возвратить ремеслу его утраченное достоинство.

В то время, как Г. Коул выступал в пользу эстетизации массовой продукции, Дж. Рескин призывал к возрождению средневекового ручного труда, выступая с критикой технизации производства и системы серийной, стандартной продукции. Он проповедывал идею обеспечения и с помощью рисунков, гравюр, фотографий и гипсовых слепков статуй более прекрасного и цивилизованного мира для тех, кто живёт в лишённых всего этого условиях.

Одновременно с этим Дж. Рескин рассматривал музеи как кладбища искусства, как учреждения, хоронящие всякие утончённые ощущения. Он жаждал реформ и, не желая быть голословным, основал музей искусства и знаний согласно собственным концепциям с особенной заботой о психологически воспринимаемой ценности экспозиции. Музей находился в Уокли Хилле около Шеффилда и составлял элемент более широкой социальной системы (в традициях утопического социализма), центром которой был «Цех святого Георгия», располагавший участком земли и производственными мастерскими. В музее этого социального реформатора воплощалась в жизнь идея создания «изящных искусств только тем народом, который окружён красивыми вещами и располагает досугом, чтобы их созерцать». Дж. Рескин обращался к промышленникам: «Если вы не окружите ваших рабочих красивыми вещами, они не создадут красивых вещей».

В коллекциях Дж. Рескина находились образцы металлов, драгоценных камней, кристаллов, фотографии и муляжи животных и растений, скульптурные копии деталей произведений архитектуры, в музее были

залы произведений живописцев В. Карпаччо и У. Тёрнера. Этикетаж предметов музея был кратким и живым[136].

И идеи Г. Коула, и идеи Дж. Рескина (и его последователей Уильяма Морриса и Робера де Ла Сизеранна) постепенно вытесняли элитарные концепции, преобладавшие в музейном деле страны в первой половине XIX века, и сумели со временем занять в нем господствующее положение.

К 1860 году в Великобритании насчитывалось около девяноста музеев. По меньшей мере, двадцать из них были созданы в предшествовавшие десятилетия. Не все они возникли в результате нового муниципального законодательства. Так, Музей Кертиса в Олтоне (1855) создан местным Механическим институтом. Музей завещаний (1854 год) основан как один из музеев нового поколения археологических обществ различных графств, наиболее ранние из которых – в Сассексе и Эссексе создали музеи соответственно в Льюисе и Колчестере в 1846 году. Глостерский музей (1859) представлял коллекцию местной истории и научной ассоциации, в то время как музеи в Бервике-на-Твиде (1859) и Солсбери (1860) были созданы на основе частных коллекций. Однако Городской совет Глазго приобрёл свою первую коллекцию картин в 1856 году, в то время как Городские советы Личфилда (1859) и Стокпорта (1860) обращались к законодательной власти, чтобы та помогла им создать музеи.

В Нортгемптоне музей основан в 1865 году, в Бирмингеме музей не открывали вплоть до 1867 года, и он вынужден был размещаться в одной из комнат библиотеки, в которой была представлена коллекция картин. Позже его площади расширились. В Бирмингемском музее стали выставлять предметы обменной коллекции науки и ремесел. Впоследствии в это учреждение поступили некоторые приобретения, сделанные на Международной выставке в Лондоне в 1871 году. Когда возникла проблема размещения фондов и экспозиции, коллекции перевели в Эстон Холл (ныне филиал музея), пока в 1885 году не было открыто новое помещение музея, в котором он находится сейчас.

Только в 1870-е годы развитие муниципальных музеев ускорилось, хотя ещё в 1866 году парламент утвердил поправку к акту о публичных музеях (Англии и Шотландии), а акт о публичных библиотеках (Шотландии) 1867 года распространил обязательность устройства музеев на местные власти в Шотландии. Тогда там были открыты музеи в Пейсли (1870) и Данди (1873). Музей в Данди был создан на основе коллекций Института Дж. Уатта[137]. В Англии в Ноттингеме был создан музей (1872) на основе коллекций местного Естественнонаучного общества, в Шеффилде музей открыт тремя годами позже. Первый хранитель Шеффилдского музея Илайджа Хоуарт[138] сыграл важную роль в развитии провинциальных музеев в Великобритании. В 1887 году во всей стране насчитывалось

217 музеев, не считая национальных, но только 47 из их числа (41 музей находился в Англии, три в Шотландии, три в Уэльсе) получали регулярные денежные отчисления от местного налогообложения. Ещё девять музеев существовали с помощью муниципального финансирования[139].

В Великобритании в этот период повысился уровень профессионализма в различных областях деятельности. Государственная гражданская служба ввела в 1885 году экзамены для продвижения в должностях на ней. Со временем это привело и к повышению профессиональных требований к составу работников музеев. Первичная инициатива в этом направлении принадлежала Илайдже Хоуарту. Он в 1877 году поместил статью в журнале «Нейчер» («Nature»), в которой обращал внимание на необходимость работы в музеях специалистов, знающих своё дело. Отсутствовало какое-нибудь сообщество, которое объединяло бы лиц, занимающихся музейной практикой[140]. Выходившие из печати издания, освещавшие музейную работу[141], также привлекали внимание музейных работников к её проблемам.

Один из побудительных мотивов к совместному обсуждению музейными работниками профессиональных вопросов – обмен между музеями своими предметами. Королевское общество искусств было особенно активным в развитии такого обмена. Это проявилось в создании Бетнэл-Гринского музея (Лондон) как филиала Саут-Кенсингтонского музея на основе его коллекций. Общество предоставляло для нового учреждения значительную субсидию.

В 1873 году Общество создало постоянный комитет для наблюдения за созданием национального проекта деятельности музеев под контролем государственного министра и оказания поддержки местным властям в развитии и поддержке музейного дела. Рекомендации комитета передали в Палату общин, но даже к концу XX века не все из них были осуществлены[142].

Важным было определение количества часов работы музеев. Большинство музеев открывалось три-четыре дня в неделю, ещё один день предназначался для посещения учреждения студентами. Наиболее часто время посещения длилось с 10 часов утра до сумерек, но когда получило распространение освещение с помощью газа, возникла потребность в открытии музеев по вечерам в течение всего года. Попечители Британского музея рассмотрели этот вопрос с привлечением экспертов по пожарной безопасности и пришли к выводу, что опасность пожара в его здании слишком велика, чтобы открывать музей в то время, которое требовало газового освещения[143]. Попечители же Национальной галереи, получив доклад комитета учёных (в состав которого входил известный физик Майкл Фарадей) согласились ввести такое освещение, и в результате этого залы полотен Р. Вернона и У. Тёрнера открывались три вечера в неделю. Саут-Кенсингтонский музей освещался газом со времён

его открытия, а в 1878–1881 годах туда провели электричество. Это позволило пускать публику в музей по вечерам[144]. В Ливерпуле электрическое освещение было устроено в библиотеке в 1881 году, но в местном музее газовое освещение проведено только в 1888 году. Вследствие этого зимой 1888 года музей открывался только одиннадцать раз, и его каждый раз посещало в среднем 343 человека. На следующий год вечернее посещение разрешалось лицам «всех возрастов и классов, преимущественно рабочим». Музей в Кентербери имел самое длительное среди музеев время посещения, с 9 утра до 10 вечера[145]. В Ливерпульском музее в 1889 году установили пять дней в неделю для посещения. В 1880-е годы Британский музей открывался для посетителей каждый рабочий день, хотя его художественные отделы были доступными не все эти дни.

Вопрос об открытии музеев по воскресеньям вызывал дискуссии в связи с распространённым в этот период в обществе взглядами. Ко времени издания Т. Гринвудом книги «Музеи и художественные галереи» (1888) Естественнонаучный и некоторые другие музеи Лондона были открыты для посетителей по воскресеньям, равно как и десять провинциальных музеев, среди которых – музеи в Бирмингеме, Манчестере, Сэлфорде и Ньюкасле-на-Тайне[146].

Так было вплоть до 1896 года, когда Палата общин одобрила предложение, по которому национальные музеи и художественные галереи, включая Британский музей, должны были открываться для посетителей в дневное время по воскресеньям.

Обсуждался общественностью и вопрос о плате за вход в музеи. У неё были не только свои противники, но и сторонники. «Акт о Британском музее 1753 года» установил свободный вход, попытка отменить который согласно запросу 1784 года, оказалась безуспешной. Однако «Музейный акт 1845 года» разрешил её вводить. Эту поправку попытались включить в «Акт о публичных библиотеках 1866 года». Она не была одобрена парламентом. В частных музеях плата за вход обычно существовала и колебалась в пределах от одного пенни до одного шиллинга (12 пенсов), хотя везде были установлены скидки для групповых посетителей и для детей. Музей Йоркширского философского общества, вход в который (включая посещение сада музея) составлял шиллинг, ежегодно получал таким образом свыше 500 фунтов стерлингов для поддержания своего существования[147].

Согласно докладам Комитета провинциальных музеев Британской ассоциации развития науки (1887–1888), в которых содержится ценная информация о тогдашней музейной практике, эта организация выдвигала концепцию «идеального» музея, поддерживаемого за счёт налогов. Это относилось особенно к провинциальным музеям, коллекции которых бы-

ли весьма несистематизированными. В одном из докладов отмечалось, что «представлять историю всего неорганического мира и развитие и современное состояние его растительного и животного мира в той степени, в которой они известны науке, является вещью, доступной управлению государственным учреждением, но не по силам обычному провинциальному городу»[148].

Роль провинциального музея, поддерживаемого за счёт налогов, таким образом, заключалась в сборе и сохранении образцов естественного мира и продукции производства данной местности и местных коллекций научного значения, вместе с образцами, иллюстрирующими общие принципы науки и особенности данной местности по сравнению с остальным миром, и могли собираться и быть экспонированными для обучения посетителей при совмещении показа с их сохранением. Рекомендовалось также особое содействие музеев ученикам и учителям данной местности.

Образовательные стороны музейной работы как с детьми, так и со взрослыми посетителями вызывали в этот период особое внимание Комитета. Это объяснялось и влиянием упомянутой выше деятельности Г. Коула и Дж. Рескина в пользу деятельности музеев в развитии вкусов, и желанием руководства Королевского общества искусств и механических институтов достигнуть лучшего понимания промышленного дизайна, и движением за доступное всем образование, которое достигло своей кульминации в «Образовательном акте 1870 года». Именно во второй половине XIX столетия «образованная молодёжь должна была в хорошо устроенном музее получить возможность получить самообразование», как писал профессор Эдвард Форбс (1853)[149].

В Лестерском музее для разъяснения явлений окружающего мира использовались модели. В Ливерпульском музее не позднее 1865 года с этой целью представлялись группы чучел животных в естественной среде обитания. Председатель правления Ливерпульского музея настоял на введении этикеток в экспозициях (1884), объясняя это тем, что «общепринято считать, что публичные музеи должны быть как можно больше самообъясняемыми без помощи путеводителя»[150]. Комитет Британской ассоциации провинциальных музеев предложил составлять чёткие и ясные тексты этикеток: «Следует изучать эффективность этикетажа на произведения искусства, это подобно стилю в литературе. Хороший писатель выражает свои мысли ясно, сжато, художественно. Читатель схватывает их с наименьшими возможными усилиями и с приятным чувством изящества и гармонии. Хороший составитель этикеток достигает именно подобного эффекта».

Но, как указывал У. Флауэр[151] (1898), «большинство музеев – особенно естественнонаучных – (…) почти всегда смешивает воедино две различные вещи (…) исследование и обучение[152].

Хотя обмен музейными предметами признанных художественных школ уже осуществлялся Саут-Кенсингтонским музеем (с 1864 года), в провинциальных музеях до начала 1880-х годов этой практики не было. Именно тогда Ливерпульский музей стал снабжать ими местный Университетский колледж и местные общества для их вечеров. В 1884 году этот же музей сформировал свой «передвижной школьный музей», который можно рассматривать как одну из первых школьных служб обмена музейными предметами в Великобритании. Задачей этого нововведения было «не столько теоретическое обучение, сколько практическое обучение, не столько запоминание фактов, сколько иллюстрация успеха добиться искомого посредством наблюдения»[153]. Такая программа действий отразила большое внимание к музеям со стороны образовательных учреждений. Кабинеты «передвижного школьного музея» Ливерпульского музея были представлены на одной из парижских выставок, а их опыт был использован другими музеями, среди которых можно назвать Саут-Кенсингтонский и Шеффилдский музеи. Британская ассоциация развития науки в 1887 году обнаружила мало свидетельств в пользу того, что учащиеся школ посещали музеи. Правда, уже Отдел искусства (в Музее Хорсфолла) в Эккоутс Холле в Манчестере с выраженным педагогическим уклоном был создан в 1877 году. Спустя десять лет после его основания группа школьников обучалась в нём специальным музейным учителем[154]. Музей наладил также службу временной выдачи музейных предметов школам. Первым реальным стимулом к посещению музеев школьниками стал «Кодекс дневных школ» (1894), в котором было пересмотрено обучение в музее, рассчитанное теперь на посещение его учащимися школ.

В описываемый период библиотечные работники Великобритании создали профессиональную организацию – Библиотечную ассоциацию. И. Хоуарт обратился в 1884 году в её совет с запросом, согласны ли они включить музеи в сферу своей деятельности. Совет Библиотечной ассоциации отверг обращение И. Хоуарта. Йоркширское философское общество в ответ на этот отказ отреагировало собранием представителей провинциальных музеев. Одиннадцать хранителей этих учреждений собрались в Йорке в 1888 году и пришли к выводу о необходимости создать Музейную ассоциацию. Она была официально зарегистрирована 20 июля 1889 года в Йорке.

С самого начала в члены Ассоциации входили хранители и «представители комитетов и советов управления» музеев. В первые десять лет существования Ассоциации количество её членов возросло с тридцати до

шестидесяти четырёх и насчитывало в своём составе пять зарубежных членов. В организацию вступили ещё одиннадцать музеев.

Создание Музейной ассоциации – первого в мире сообщества музейных работников свидетельствовало о повышавшемся уровне профессионализма и других переменах в музейном деле. Ещё одним свидетельством этого было возникновение издания «Museums Journal» («Музейный журнал») в 1907 году в Лондоне[155].

Что до управления музеями в стране, то муниципальные реформы 1835 года (в предшествующий описываемому период) коснулись несколько немногочисленных крупных городских центров. В меньших городах и сельской местности подобные реформы были проведены только спустя полвека.

«Указом о местном самоуправлении 1888 года» для Англии и Уэльса создавались выборные самоуправления графств, небольших городов, в дальнейшем же, в 1884 году и самоуправления городских и сельских районов. В Шотландии подобная реорганизация местного управления была узаконена в 1889 году.

Новые уставы самоуправления – «Указ о музеях и гимназиях 1891 года» и «Указ о публичных библиотеках 1892 года» определяли способы содержания музеев местными властями. Первый указ давал возможность городским властям содержать музеи в Англии, Уэльсе и Ирландии, но не распространялся на Лондон вплоть до 1891 года. Второй акт отменял все предыдущие указы о библиотеках и переводил музеи в подчинение новым библиотечным администрациям в Англии и Уэльсе и разрешал содержать новые музеи этим органам управления.

Указ 1891 года предусматривал свободный вход в музеи не реже трёх дней в неделю, в остальные дни можно было взимать с посетителей плату для поддержания музеев. Согласно же указу 1892 года во вновь образовавшихся музеях, подчинённых библиотечной администрации, плата за вход не взималась вообще.

«Указ о музеях и гимназиях 1891 года» был отменён в 1919 году в Англии и Уэльсе, но в Северной Ирландии оставался в силе вплоть до 1981 года. Указ же о библиотеках 1892 года позволял местным властям руководить некоторыми музеями, отстраняя от руководства попечительские советы, как это случилось в Ливерпульском музее, созданном по завещанию Эдварда Стэнли, графа Дарби, из его коллекции.

Шотландские местные власти никогда не имели особого музейного законодательства. Предшествующие акты о библиотеках, дававшие возможность их администрации обеспечивать содержание музеев, были отменены «Указом о консолидации публичных музеев (Шотландия) 1887 года». Он остается в силе до настоящего времени и позволяет музе-

ям, находящимся в ведении местных самоуправлений, продавать или обменивать дублетные музейные предметы.

Как видно из сказанного выше, в музейном законодательстве Великобритании не было согласования в связи с местными особенностями каждой из составляющей её территории, хотя все упоминавшиеся выше законы рассматривались парламентом.

В описываемый период в стране было введено в действие и законодательство, касавшееся продажи наследственных коллекций знатных семейств. Упадок британского сельского хозяйства и в результате этого падение в цене земельных рент привели к тому, что многие знатные семейства не имели возможности содержать свои имения (а продавать их по действовавшему законодательству они не имели права).Чтобы оказать им поддержку, парламент утвердил в 1882 году «Указ о заселённых землях», согласно которому попечители подобных имений, получив одобрение своих обращений в суд лорда-канцлера, получали возможность продавать наследственные земли и находившееся на них недвижимое и движимое имущество, находящееся под опекой. В результате введения этого законодательного акта были проданы многочисленные коллекции имений земельной аристократии (наиболее известной из них была коллекция Бленэмского дворца, проданная в 1884 году). Ряд других собраний британских загородных домов знати были проданы зарубежным торговцам произведениями искусства в конце XIX века. Многие произведения искусства приобрели сказочно богатые американские коллекционеры и среди них Генри Клей Фрик[156], Коллис П. Хантингтон[157], Дж. Пирпонт Морган[158] (старший) и Эндрю У. Меллон[159] (которым помогал в этом торговец произведениями искусств Джозеф Дьювин (впоследствии барон Дьювин Милбэнк)[160] и Роберт Лэнгдон Дуглас[161]. Беспокойство, вызванное вывозом ценных произведений искусства из Британии, привело к основанию Национального треста (фонда) (1895) – частной организации с целью охраны памятников старины и природных достопримечательностей. Его стараниями многочисленные замки и сады были открыты для доступа публики, причем некоторые из этих замков «Трест» приобрел для себя, одновременно предоставив в ряде случаев возможность бывшим владельцам постоянно проживать в них[162].

К концу 1890-х годов количество вновь открытых провинциальных музеев по сравнению с предшествовавшими десятилетиями стало уменьшаться, хотя создание художественной галереи и музея в Бари (1897) и Музея в Картрайт Холле в Бредфорде (1895) свидетельствовало в пользу смелости организовавших эти учреждения властей в конце XIX века. Большинство основанных в конце XIX – начале XX веков музеев начинали создаваться на основе дарений местным властям своих коллекций благотворителями. Но это было также и время большой благотворительно-

сти в форме пожертвований или завещаний средств на возведение музейных зданий или приспособления существующих строений для музейных целей. Инициатива американского филантропа Эндрю Карнеги[163] (основавшего в Питтсбурге, США, Институт Карнеги, совмещавший в себе библиотеку, картинную галерею, музей и концертный зал) побудила других благотворителей, но в Великобритании, последовать его примеру. Музей и Художественная галерея в Уэртинге были построены нераздельно с Публичной библиотекой в 1908 году за счёт Альфреда Кортиса. Джон Пасмор Эдвардс[164] в Лондоне и в графствах полуострова Корнуолл, на котором он родился, выстроил за свой счёт двадцать четыре библиотеки. В его библиотеках в Уайтчепеле (1892), Бодмине (1897) и Кемберуэлле (1898) размещались музеи и галереи. Музей в Нью-Хеме (1898) занимает дом благотворителя Дж. Пасмора Эдвардса и сейчас носит его имя.

В числе благотворителей, основывавших музеи, следует упомянуть Эндрю Барклая Уокера[165], который подарил Ливерпулю художественную галерею в 1877 году. Первая художественная галерея в Шеффилде была построена в 1887 году согласно завещанию Джона Ньютона Мэппина[166]. Позже город получил здания для второй художественной галереи (1934) и музея (1937) от члена городского правления доктора Дж.Г. Грейвса[167]. В Престоне музей и художественная галерея были возведены в 1895 году по завещанию городу Эдмонда Роберта Харриса. В Бредфорде изобретатель и предприниматель Сэмюель К. Листер (барон Мэшем) для увековечения памяти изобретателя шерстечесальной машины Эдмунда Картрайта передал значительную денежную сумму в 1898 году для создания музея Картрайт Холл. В 1912 году этому же городу был пожертвован Дж.А. Пейли в качестве музея Боллинг Холл – здание постройки XIV века. Участок земли для музея в Сент-Олбэнсе был подарен городу графом Спенсером. Музей там был построен и открыт в 1899 году. Современный музей в Кентербери, открытый в 1900 году, результат реализации завещания доктора Дж.Г. Бини[168]. Новое помещение и коллекции Музея Хорнимэна были переданы Управлению Лондонского графства Ф. Дж. Хорнимэном[169]. Художественная галерея в Блэкпуле была построена на средства Дж.Р.Г. и С.С. Гранди в 1911 году.

Самоуправления отдельных городов Великобритании не были единственными получателями частных дарений на музейные цели. Стоимость нового здания для размещения Национальной Портретной галереи в Лондоне, основанной в 1856 году, была почти полностью оплачена Уильямом Генри Александером сорок лет спустя.

В следующем 1897 году открылась Национальная галерея британского искусства, построенная сахарным магнатом Генри Тейтом[170], который подарил свою коллекцию современной живописи британской

нации. Это дарение в конце концов завершило многолетние споры о создании подобной галереи. Ни одно британское правительство не смогло выделить средств на строительство музеев для размещения коллекций британского искусства Роберта Вернона и Джона Шипшенкса[171] так же, как и на приобретение полотен британских живописцев для Национальной галереи.

Ещё в 1889 году Генри Тейт предложил свою коллекцию Национальной галерее, но там её отказались принять из-за недостатка места для размещения полотен. Тогда жертвователь предложил средства на строительство здания для коллекции, поставив государству условием выделение для этой цели участка земли. Для строительства была отведена территория, на которой в Лондоне находилась Миллбэнкская тюрьма. Благотворитель предложил проектировать здание художественной галереи малоизвестному архитектору Сиднею Смиту[172]. Ряд предложенных проектов был отклонён, и было решено построить галерею в стиле «Изящного искусства»[173], что и было выполнено[174].

Другим значительным по своим масштабам было дарение семейной коллекции произведений искусства герцогов Хертфордов государству леди Жюли Уоллес, вдовы Ричарда Уоллеса (Сеймура-Конвея) в 1897 году. Коллекция содержала многие картины высокого уровня кисти французских мастеров XVIII столетия[175] и произведения прикладного искусства, среди которых выделились изделия из фарфора Севрской королевской мануфактуры (около Парижа). Ж. Уоллес вместе с коллекцией подарила и здание для её размещения. Галерея Уоллеса была открыта для посещения в 1900 году. Ею управлял совет попечителей, назначенный премьер-министром страны.

Предложение Генри Тейта построить Галерею национального искусства привели к бурной дискуссии в учёном мире страны в 1890-е годы, поскольку правительство обсуждало вопрос о размещении этой галереи в Саут-Кенсингтоне, на месте, которое давно уже было отведено для будущего Национального Научного музея. Между тем, идея единого Научного музея к этому времени стала анахронизмом. Желание Генри Коула создать национальный центр «для лучших научных произведений» в его музее в Саут-Кенсингтоне было отодвинуто на второй план стремлением представить в этом учреждении произведения прикладного искусства. В середине 1860-х годов научные коллекции перевели во временное помещение на Эксгибишен Роуд. Коллекции постоянно пополнялись, но только к 1874 году были утверждены первые рекомендации о строительстве специального здания для них, однако правительство затормозило дело о построении этого здания. В дальнейшем создавались комитеты по этому строительству, каждый из них поддерживал идею развития музея, однако в 1888 году часть коллекций была рассредоточена из-за перепол-

нения их музейными предметами. Только в 1913 году начались работы по возведению музейного здания. События Первой мировой войны затормозили строительство. В отдельные части здания, сдававшиеся в эксплуатацию раньше других, постепенно переводились составные части коллекций. Поэтому с 1919 года туда в отдельные залы стали допускать посетителей, хотя официальное открытие музея произошло лишь в 1928 году. Их количество составило миллион в течение года, последовавшего за открытием музея[176].

Одной из причин столь долгой отсрочки получения собственного помещения для Научного музея была, несомненно, настоятельная необходимость в подобном помещении его партнёру, но в области прикладного искусства – Саут-Кенсингтонскому музею. Его коллекции непрерывно увеличивались не только за счёт международных выставок. В 1898 году королева Виктория заложила камень в основание нового здания музея, назвав его Музеем Виктории и Альберта в память о своём покойном муже, а спустя три года началось строительство нового здания по проекту архитектора Эстона Уэбба[177]. В 1909 году строительство здания завершили и музей был открыт для посетителей[178].

Оформление музея в определённой степени напоминало оформление соседствовавшего с ним здания Британского музея естествознания по проекту А. Уотерхауза (1872; открыт в 1881), не повторяя его. Он был создан в стиле здания эпохи Возрождения, без колонн и пилястров. Сходное оформление, но в меньшей степени осуществлено Юэном Кристианом при устройстве фасада нового здания Национальной портретной галереи на улице Сент-Мартин Лейн в Лондоне. Оно напоминало фасад дворца флорентийского Возрождения с привлечением элементов романского стиля.

Экспозиции Музея Виктории и Альберта, которые ранее располагались по географическим зонам, теперь располагались преимущественно соответственно материалам, в которых были выполнены экспонаты. Музей Виктории и Альберта продолжал находиться под контролем государственных департаментов системы образования в большей степени, чем под контролем независимого опекунского совета, вплоть до публикации «Указа о национальном наследии 1983 года» и начала его действия с апреля 1984 года. Следует отметить недостатки, присущие новому здания Музея Виктории и Альберта. В нём не хватало кабинетов для хранителей. Помещения были плохо освещены, а витрины были однородными.

Подобно тому, как это произошло с Британским музеем, старый Саут-Кенсингтонский музей выделил из своего состава несколько музеев мировой известности в Лондоне.

В Британском музее продолжалось пополнение его коллекций. В результате субсидированных им экспедиций на Ближнем Востоке и в других регионах значительно пополнились коллекции археологических отделов. Положение было облегчено благодаря строительству Галерей короля Эдуарда VII, оно продлилось десять лет с 1904 по 1913 годы. Долгие годы темой обсуждения Палатой общин были недостаточные размеры жалования сотрудников музея. Комитет Казначейства, рассмотревший экспозиционную и научную деятельность музея в 1898 году, поддержал предложение его директора о значительном повышении жалования, особенно низкооплачиваемой части сотрудников музея.

В провинциальных музеях также увеличились их фонды, особенно в больших учреждениях из их числа, которые, подобно столичным музеям, посылали экспедиции заграницу. Первый хранитель Бирмингемского музея организовал такую экспедицию для пополнения фондов промышленного и прикладного искусства. Экспедиция Ливерпульского музея на остров Сокотру (к востоку от Сомали) в 1899 году собрала значительные естественнонаучные и этнологические материалы.

До Первой мировой войны открывалось в среднем по шесть новых (в основном частных) музеев в год. К 1920 году в Великобритании насчитывалось около четырёхсот музеев. Общественные организации выступали в поддержку музеев и значения их роли в провинции. Это касалось и национальных, и провинциальных музеев. Влиятельная группа общественности во главе с лордом Садли (1840–1922) воздействовала на членов парламента, доказывая пользу музеев для общества. Другая подобная группа поддерживала идею более тесных связей музеев с органами ведомства просвещения. Британская ассоциация развития науки после заслушания доклада доктора Джозефа Клабба и А.Р. Хорвуда об образовательной пользе музеев создала Комитет роли музеев в просвещении в 1913 году. Доклад комитета был издан из-за начавшейся первой мировой войны только семь лет спустя. Он содержал полезные сведения по этому вопросу за второе десятилетие XX века[179].

Нет сомнения в том, что Комитет действовал под влиянием активной образовательной работы музеев, предпринятой в Соединённых Штатах Америки. На мнение Комитета Британской ассоциации развития науки оказал воздействие и проект, разработанный Манчестерским музеем совместно с другими просветительскими организациями Манчестера. В этом городе в ходе обучения учащиеся начальных классов школ регулярно посещали для занятий музеи. В 1915 году подготовленные Манчестерским образовательным комитетом учителя проводили в музеях уроки по естествознанию и египтологии. В 1919–1920 годах 2500 детей еженедельно обучали в музее шесть учителей.

Следует подчеркнуть, что обучению детей в музеях постоянно уделялось большое внимание. Британские музеи к концу XIX века создавали для детей специальные выставки образцов неживой природы, моделей, художественных предметов. Отдельные попытки подобного рода делались и в музеях континентальной Европы, но они были более скромными по сравнению с британскими музеями.

Кроме рекомендаций к развитию школьной работы в музеях и помещениях обменных музейных коллекций в школах, Комитет роли музеев просвещения Британской ассоциации развития науки рассмотрел более широкий вопрос о роли музеев в образовательной деятельности. Музеи, по его мнению, должны были развиться в исследовательские центры. Разъяснительная работа должна была быть облегчена лучшими этикетками, обеспечением временными выставками, путеводителями, организованными поездками в музеи, публичными лекциями. Особое место в докладе Комитета было уделено средствам образования, доступным провинциальным музеям, как и отсутствию каких–либо общих принципов управления музеями и администрацией музеев. Поэтому в докладе было высказано пожелание необходимости выработки подобных принципов. Комитет подчеркнул в своём докладе необходимость надёжной университетской подготовки и обучения музейной технике для сотрудников музеев, в которых особая роль отводилась национальным музеям.

В то время, как Комитет Британской ассоциации развития науки вёл себя осторожно, Министерство реконструкции Великобритании создало Комитет образования взрослых, который издал серию докладов в 1918 и 1919 годах. Среди его многочисленных рекомендаций было предложение передать музеи и художественные галереи местным органам просвещения. Этот взгляд, который был предметом периодически возникавших профессиональных дискуссий, в последующие годы был оспорен Музейной ассоциацией[180].

Доклад Комитета образования взрослых рекомендовал также отменить полупенсовую плату за вход в музеи (она взималась для покрытия расходов на эти учреждения), введённый «Указом о музеях и гимназиях 1891 года». В нём предполагались право музеев на гранты Министерства просвещения Великобритании и координационные планы развития музеев для удовлетворения нужд жителей сельских местностей.

Новое музейное законодательство в Англии и Уэльсе дало возможность местным самоуправлениям ввести в практику все эти предложения, если они этого желали. «Образовательный акт 1918 года» позволял местным органам просвещения субсидировать посещения школьниками музеев с образовательными целями.

«Акт о публичных библиотеках 1919 года» вносил поправки в предыдущее законодательство о библиотеках, дающее возможность самоуправлениям графств обеспечивать деятельность музеев на первых порах, а также оказывать помощь городским музеям и устраняя ограничения на расходы на музеи из сумм налогов. Несмотря на возможность передачи музея органам просвещения, законодательство было положительно воспринято работниками музеев. Э. Лоу (1919) отметил, что «музеи и художественные галереи получили свои узаконения»[181]. Некоторые законодательные изменения для Шотландии были также введены «Образовательным (Шотландия) актом 1918 года» и «Актом о публичных библиотеках (Шотландия) 1920 года». Отличия этого законодательства от аналогичных законов для Англии и Уэльса оставались при этом по-прежнему. В Шотландии налог на музейные нужды был ограничен тремя пенсами с фунта, в то время, как в Северной Ирландии максимальные расходы в городах с самоуправлением, подчинённых властям графств, они составляли два пенса и шесть пенсов соответственно[182].

В отличие от Франции музейное дело в Великобритании во второй половине XIX – начале XX веков развивалось в первую очередь по инициативе местных самоуправлений, общественных организаций и частных лиц с минимальным участием центральных властей. Это отражало специфические черты социальной структуры населения страны и её политического управления. На развитие музейного дела в Великобритании оказало немалое влияние бурное развитие ее экономики, общественного движения научных знаний в ней. Это обусловило и количественный рост музеев и коллекций в Великобритании, поиски форм их деятельности, разработку музейного законодательства, создание первой в мире профессиональной организации музейных работников, отразившей стремление к их профессионализму.

Музейное дело в Германии и Австрии

Центральная Европа в середине XIX столетия переживала события, в значительной мере оказавшие влияния не только на ее судьбу, но и на судьбы других европейских государств. Именно в 1860–1870-е годы в этом регионе коренным образом изменились межгосударственные отношения: сформировались единые Германская империя и Итальянское королевство, а Австрийская империя из унитарного государства превратилась в двуединую Австро-Венгерскую державу (которой было суждено просуществовать всего полвека).

Столица Австрии Вена была одним из ведущих европейских центров коллекционирования и музейного дела. Коллекции правившей в Австро-Венгерской монархии династии Габсбургов на протяжении столетий бы-

ли значительными по своим масштабам. Они постепенно превратились из собраний кунсткамер и вундеркамер в собрание императорских музеев[183]. Во второй половине XIX века эти коллекции были собраны в одном здании на парадной магистрали, разделяющей Вену на старую и новую части Рингштрассе в период превращений ее с 1857 года по программе императора Франца Иосифа I (1848–1916) в парадное полукольцо улиц[184]. Здание Музея истории искусства построено по проекту немецкого архитектора Готфрида Земпера[185] и австрийского зодчего Карла Хазенауэра[186]. Музей открылся в 1889 году.

Рядом со зданием Музея истории искусств было построено аналогичное здание Естественнонаучного музея по проекту тех же архитекторов. Строилось оно с 1872 года в эклектическом стиле, сочетавшем в себе элементы модернизма и Барокко и специфичном для австро-венгерской имперской пышности периода правления Франца-Иосифа I. Такой же стиль характерен для здания Промышленно-художественного музея в Вене (1866–1871), построенного по проекту Генриха фон Ферстеля[187]. Кирпичные стены здания отделаны терракотой. В 1906–1909 годах к зданию музея были добавлены пристройки по проекту Людвига Баумана[188].

На развитие музейной архитектуры в Австрии оказало влияние строительство Международной выставки в Вене в 1873 году[189]. Основное ее здание, длиной в 907 метров и шириной в 206 метров, было составлено из центрального корпуса, от которого отходили под прямыми углами 32 павильона. В середине каждого из павильонов находился квадратный дворик, покрытый большой ротондой с фонарем, высотой от пола до купола в 85 метров. Автором проекта был английский архитектор Джон Рассел Скотт. Зал машин длиной в 800 метров имел необычайно высокую центральную ротонду, к которой примыкали два крыла.

Несмотря на это, в его устройстве было мало технических новшеств, а «либеральное» использование орнамента, навеянного стилем Барокко, свидетельствовало об отсутствии у автора здания стремления к поиску новых стилистических приемов[190].

Основу коллекций скульптуры и прикладного искусства Музея истории искусства составили собрание Кунсткамеры представителей династии Габсбургов периодов Возрождения и Барокко и коллекции художественной галереи периода Барокко. Особенно полно в ней представлены венецианская и фламандская живопись XVI и XVII веков. Среди других важных отделов музея следует назвать ее египетскую и восточную коллекции, восходящие к XVIII веку и пополненные в особенности за счет приобретений, сделанных в Египте в XIX веке. В 1880 году коллекция из Мирамарского замка в Триесте, принадлежавшая брату Франца-Иосифа I

австрийскому эрцгерцогу, императору Мексики Максимилиану[191], была включена в эту коллекцию. Восточные предметы коллекции были собраны путешественником Эдуардом Глязером[192]. В музее были представлены также значительные коллекции древностей, старинные музыкальные инструменты, оружие, светские и церковные знаки отличия и ювелирные изделия.

Во второй половине XIX века в Вене были построены и другие музейные здания.

Соседствующий с Музеем истории искусства Естественнонаучный музей также получил в свое распоряжение коллекции Габсбургов-Лотарингских, собранные преимущественно еще императором Францем I Лотарингским (1745–1765)[193], который создал систематизированную коллекцию, приобретая коллекции целых кабинетов после смерти их владельцев.

Концепция обоих музеев в данном случае не была связана с идеей Габсбургской монархии. Музеи не должны были непосредственно выражать апофеоз ее правителей или служить пантеоном славы, напоминать о победах австрийского оружия или австрийского вклада в развитие цивилизации, культуры и науки. Эти функции выполняли Императорская сокровищница в венском дворце Хофбург, созданный в 1887 году Исторический музей города Вены и Музей истории армии (открыт в 1891 г.).

Концепция Музея истории искусств и Естественнонаучного музея носила универсальный гуманистический характер. Она утверждала веру в целостность мира и его неуклонное поступательное развитие. Эта концепция выражала гегелевскую систему единой истории природы и общества. В Естественнонаучном музее посетитель становился как бы свидетелем описанного в Библии зарождения неба и Земли, океанов и континентов, скал и минералов, возникновения жизни растительных и животных форм и, как ее завершение, появление человека и его эволюции, изделия его рук и творения его разума в каменном веке. Художественное богатство человечества, представленное в Музее истории искусств, признавалось вершиной развития духа в противовес постоянно меняющейся природе. Создание парного комплекса музеев природы и искусства должно было наглядно представлять мощь и разнообразие природы и художественного творческого гения человека.

В основу еще одного основанного в Вене в этот период музея – Этнографического были также положены коллекции Габсбургов. Он возник как этнографическая коллекция в составе Естественнонаучного музея в 1876 году и в 1928 году был переведен на противоположную сторону Рингштрассе в королевский замок Хофбург в старой части Вены.

Собрание графики Альбертина[194] в той же части Вены было создано на основе коллекции герцога Саксен-Тешенского Альберта Казимира

Веттина[195] и библиотеки императора Карла VI. Это одна из самых больших коллекций такого рода в мире. Она содержит около 44 тысяч рисунков и 1,5 млн. гравюр, размещенных по национальным школам, а внутри них в хронологическом порядке.

Основанная в 1822 году в Вене Художественная галерея Академии изобразительного искусства была размещена в здании, возведенном в 1872–1876 годах. Ее коллекция составлена из произведений искусства, переданных Академии ее членами по завещаниям, в качестве дарений, в результате приобретений, и особенно ценна картинами XVII века, готическими архитектурными рисунками периодов Возрождения и Барокко и немецкими рисунками начала XIX века.

В 1864 году в Вене основан Музей искусства и индустрии (ныне Музей прикладного искусства). Его создали по образу Саут-Кенсингтонского музея в Лондоне, чтобы представлять образцы промышленного дизайна для развития индустрии. В музее также искали возможность осознания публикой важного значения художественного оформления промышленных товаров, инструментов, станков, зданий, предметов быта. Это учреждение содержало коллекцию произведений дальневосточного искусства от 2000 года до н.э. по XVIII век н.э., коллекции гравюр с конца XV века, коллекции стекла и керамики того же времени, изделий из металла, мебели и столярного искусства, изделия из текстиля и ковров со времен поздней античности.

В Нижнем дворце венского дворцового комплекса Бельведер (возведен в 1714–1723 годах) с 1903 года размещалась Австрийская галерея. С 1918 года весь Бельведер стал музеем.

В Австрии продолжали возникать провинциальные музеи, популяризировавшие культуру и историю каждой из составлявших ее земель. Такие музеи были созданы в Брегенце в земле Форарльберг (1857), в Вене (1877), в Нижней Австрии (1902). Они руководили деятельностью большого количества меньших музеев с собирательскими и исследовательскими функциями. Коллекции земельных музеев нередко были богатыми и представительными. Так, в основанном ранее Штирийском земельном музее «Иоаннеум» в Граце[196] имелись коллекции произведений искусства штирийского происхождения, от романского стиля до позднего Барокко, ровно как и коллекции художественных предметов Барокко всей Австрии и Южной Германии и произведений искусства голландского и итальянского происхождения XVI-XVIII веков. Таким же представительным были собрания Каринтийского музея в Клагенфурте и Тирольского музея «Фердинандеум» в Иннсбруке[197]. В конце XIX века в период популярности течения «Югендштиль»[198] в искусстве расцвел художественный рынок в Вене, хотя здесь было относительно мало традиций продажи художественных произведений для коллекций по сравнении с городами Ита-

лии, Британии и Франции. Этот расцвет проявления интереса к искусству продолжался и позднее в период популярности стиля «Венская сецессия»[199]. Владелец художественной галереи Митке и ее художественный директор Карл Молль[200] способствовали в этом учреждении пропаганде творческих мастеров «Сецессии» и регулярно выставляли их произведения в Галереи с 1904 года. С 1901 года правительственный аукционный дом Доротеум, основанный в 1707 году как ломбард, пополнил ряды аукционных фирм Вены. После того, как галерея Митке в связи с кончиной своего владельца прекратила свою деятельность, Доротеум занял почти монопольное положение по продаже произведений искусства.

С начала XX века здесь возникло немало новых художественных коллекций. В 1900 году в Вене насчитывалось около сорока документально зафиксированных галерей, а спустя пятьдесят лет их количество увеличилось до шестидесяти. В число новых известных коллекций входили собрания Е.К. Чарторыского[201], Кароля Лянцкоронского[202], Фридриха Якоба Гзелля[203], Вертхеймера, Н. Думбы[204], И. Миллера цу Айхгольца[205] и Ф. Кс Майера[206].

Хотя многие коллекционеры продолжали собирать произведения старых мастеров кисти, в этот период появился и живой интерес к современной австрийской живописи[207]. В то время как аристократия и крупная буржуазия Австрии руководствовались при коллекционировании исключительно консервативными вкусами имперской столицы, разбогатевшие представители ее еврейской общины, входившие в круг торговцев и банкиров, в значительной степени поощряли прогрессивные тенденции в искусстве. Среди них выделялись такие покровители искусства, как А. Ледерер[208] и Блох-Бауэр[209].

В соседней с Австрией Германии в середине XIX века научные общества, объединившие ученых и богатых горожан, стали создавать публичные музеи, подобные тем, которые организовали в предшествующие десятилетия короли в таких столицах, как Мюнхен и Берлин. Среди этих музеев были Залы искусств в Бремене (1845–1854), Гамбурге (1850–1869) и Киле (1857) и Музей Валльрафа-Рихарца в Кельне (1856–1861)[210].

Получили широкое развитие региональные и местные музеи, изучавшие древности своей страны. В Германии они получили специфическое название «die Heimatsmuseen» (дословный перевод – «музеи местного края», как назывались и в дореволюционной России подобные учреждения)[211]. В них у граждан должен был воспитываться повышенный интерес к собственной нации.

Порожденное процессом поисков этнической тождественности повысившееся внимание к прошлому собственного этноса побуждало общественность страны как к собирательству, так и к открытию новых музеев. Но и правительственные круги стремились использовать эти тенденции в

своих интересах, которые порождались борьбой и за утверждение независимости своей страны и за расширение сферы своего влияния. И в одном, и в другом случае обращение к истории отражало стремление и общественных, и правительственных кругов оправдать или обосновать свои позиции и претензии. В 1877–1880 годах Берлинский цейхгауз был приспособлен под «Галерею славы» прусского милитаризма, объединившего после нескольких победоносных войн середины XIX века Германию и присоединившего к ней часть негерманских земель. Еще до объединения Германии были созданы ведущие музеи этого типа: Германский Национальный музей в Нюрнберге (1852)[212] и Баварский Национальный музей в Мюнхене (1854).

Германский национальный музей освещал различные стороны жизни немецкого этноса на протяжении ряда столетий. Один из инициаторов его создания Ганс фон унд цу Ауфзесс предложил в 1853 году проект классификационной системы «Сведения по немецкой истории и древностям для целей расположения коллекций» этого музея[213].

В 1856 году музей приобрел здание старого Картезианского монастыря и поместил там шесть «периодических залов» – оригинальных комнат, от жилья тирольского крестьянина XV века до покоев нюрнбергского патриция XVII века. К 1888 году в музее появилось уже множество таких комнат. Посетитель мог вообразить, будто бы он совершает прогулки по нескольким столетиям германской истории.

В конце XIX века Швейцарский земельный музей в Цюрихе (открыт в 1898 г.) представлял шестьдесят две подобные комнаты.

Баварский Национальный музей в Мюнхене – один из первых музеев, в которых были созданы «периодические залы». В музее насчитывалось семьдесят шесть таких галерей и комнат различных исторических периодов, отражавших различные сословия и особенности бытия.

После открытия работу музея осложнило то, что он был размещен в здании, которое первоначально предназначалось для другой цели – для Института глухих и слепых и оказалось непригодным для этого учреждения. Здание было в плохом состоянии, о чем свидетельствуют обвалы потолков, причинившие посетителям травмы и повредившие экспозицию.

В 1893 году в конкурсе на построение специального здания для музея первое место занял Габриэль фон Зайдль[214]. Такое здание было возведено по его проекту в 1897–1899 годах. В экспозиции нового музея получила отражение тенденция, характерная для международных и национальных выставок второй половины XIX – начала XX веков, – представлять совместно художественные и технические предметы и промышленную продукцию. В архитектуре самого здания были смешаны стилистические элементы различных периодов германской архитектуры.

Организация культурно-исторических залов затруднялась отсутствием в музейных собраниях всех необходимых материалов для создания картины развития страны в течение нескольких веков. Пришлось прибегнуть к предположительным репродукциям недостающих предметов. В результате комнаты отдельных исторических периодов весьма удачно обеспечивали единство зрелища и соединяли сотни предметов в функциональное, легко воспринимаемое целое. Вместе с тем обилие материалов не давало возможности тщательно изучить и легко сопоставить малые индивидуальные предметы.

Более предпочтительным устройством таких музеев, как сегодня считают музейные хранители, является наличие некоторых комнат, экспозиция которых отражает определенные периоды, некоторых выставок предметов на историческом фоне, в сочетании с залами, экспонаты которых расположены в хронологическом или стилистическом порядке по отдельным группам или витринам, позволяющим рассматривать их в отдельности. Размещение коллекции оставалось одной из наиболее сложных проблем музеев в описываемый период[215].

Далеко не все музеи местной истории были столь солидными, как два описанных музея Баварии. В 1890–1914 годах в стране насчитывалось свыше трехсот пятидесяти музеев истории культуры, по преимуществу ориентированных на представление этнографических экспонатов.

Это происходило в непосредственной связи с возникновением деятельности местных и региональных обществ изучения истории. В создании музеев принимали участие и муниципальные власти без прямого контакта с историческими обществами. Инициаторами и руководителями музеев местного края были в своем большинстве учителя, а также муниципальные служащие и другие лица. Большая часть таких музеев находилась во владении муниципальных (окружных, городских) властей, прочие принадлежали непосредственно историческим обществам. В центре внимания исследовательской и популяризаторской работы этих музеев было отражение развития «малой родины» местных жителей и сохранение реликтов так называемого «доброго старого времени». Прежним временам в музеях приписывались царившие будто бы тогда «тишина и спокойствие». Объективно в деятельности многих таких музеев Германии, как и других стран, подчеркивалась необходимость стабилизации сложившейся политической системы.

Концепция этих музеев отражала официальную историческую идеологию Второй Германской империи (1871–1918), активно формировавшую ее империалистическую политику, логически завершившуюся нацистской экспансией (1938–1945)[216].

Несмотря на это, К. Шрайнер (1986) считает необходимым отказаться от, по его мнению, односторонне и упрощенно отрицательной оценки

деятельности музеев местного края. Сотрудники таких музеев Б.Э. Фридель, А. Кикебуш[217], Ф. Зольгер (все – Берлин), Р. Хофман, Г. Эклер и др. выполнили немалую работу по собиранию, хранению, просмотру, истолкованию, классификации, описанию, исследованию и реставрации важной части немецкого культурного наследия. В противном случае эти ценности бесследно бы пропали[218].

Вторая половина XIX века была отмечена бурным развитием эмиграции. В Европу, и в том числе в Австрию и Германию, были привезены многочисленные этнографические материалы из других частей света. Следствием этого было основание этнографических музеев, в которых экспонировалось экзотическое искусство и быт иных культур.

Интерес к этнографии других народов проявился в научной деятельности одного из основателей эволюционного учения в этой области знаний Адольфа Бастиана[219], создателя Музея народоведения и этнографии в Берлине. Ученый скончался во время экспедиции для пополнения музейных фондов в Порт-оф-Спейне (Тринидад).

Ввиду проживания в Германии и Австрии значительной по численности еврейской общины там стали создаваться музеи еврейской культуры. Это отражало общую тенденцию создания этнографических музеев. Возникновению таких музеев способствовало создание развивавшихся под влиянием эмансипации евреев обществ по исследованию культуры этой этнической общности. Такие общества вносили в изучение культуры научные принципы и методы[220].

В 1893 году Общество по собиранию и охране художественных и исторических памятников евреев, основанное востоковедом Д.Г. фон Мюллером[221] и археологом В. Штясным[222], создало в Вене Еврейский музей. Основанное в 1897 году при содействии М. Грюнвальда Общество еврейского фольклора создало в Гамбурге Музей еврейского народного искусства. В том же году во Франкфурте-на-Майне по инициативе историка католического искусства, директора Музея промышленного искусства и ремесла в Дюссельдорфе Генриха Фраубергера возникло общество изучения еврейских памятников искусства. Его коллекции стали ядром Франкфуртского еврейского музея (с 1901). В 1902 году открылся частный Еврейский музей в Айзенштадте (тогда в Венгрии, ныне в австрийской земле Бургенланд). В 1908 году Еврейский музей был открыт в Базеле (немецкая Швейцария)[223].

После объединения Германии и объявления Берлина государственной столицей (1871) музеи продолжали рассматриваться как культурные учреждения, игравшие важную роль в формировании национальной идентичности и воспитания граждан. Успех подобного воспитания далеко не всегда зависел от формирования публичных коллекций и вкусов, совпадал со вкусом провинции. Германский император Вильгельм II[224] в Бер-

лине (как и австро-венгерский император Франц-Иосиф I в Вене) стал свидетелеми того, как та часть общества, которая проявляла интерес к искусству, высказывала собственное, а не навязанное властями отношение к нему, особенно к авангардным его течениям.

В эти десятилетия немецкие публичные коллекции формировались под влиянием таких видных музейных работников, как Вильгельм фон Боде[225], Альфред Лихтварк[226] (Гамбург) и Фриц Вихерт (Мангейм). Фонды публичных музеев часто пополнялись за счет приобретений у частных лиц, в первую очередь у деловых людей.

Процветание индустриальной немецкой нации в конце XIX – начала XX веков с казавшимся неистощимым притоком в страну денег совпало с возросшим стремлением вкладывать капиталы в произведения искусства. Появление нового, высокопрофессионального поколения музейных хранителей, в первую очередь, таких, как В. фон Боде, вело к более обоснованному с научной точки зрения отношению к предметам коллекционного и музейного значения. Результатом этого было стремление к строгой переатрибуции подобных предметов и к более скептическому отношению к вопросам их аутентичности. Вслед за использованием гравирования полотен и скульптур началось собирание фотографических изображений. Это стимулировало атрибуцию. В музеях почти повсеместно стали размещать коллекции согласно хронологии и по национальным и региональным школам. Подобное стремление к точности получило распространение и на художественном рынке.

В. фон Боде консультировал таких коллекционеров, как Маркус Каппель, Джеймс и Эдуард Зимоны[227], Рихард фон Кауфман и Оскар Гульдшинский, коллекции которых выставлялись на публичных распродажах в первые три десятилетия XX века[228]. Вывоз этих национальных богатств из Германии начался в 1906 году, когда вдова берлинского банкира Оскара Хайнауэра продала на аукционе его коллекцию за 4 млн. золотых марок нью-йоркской фирме по торговле произведениями искусства братьев Дьювинов. В этот период Берлин стал важным центром появления и роста аукционных фирм, среди которых наиболе значительными были фирмы Лепке (основана в 1853 году) и Пауля Кассирера[229]. В пору зенита «эры золотой марки» (так называли этот период истории германской экономики) здесь проводились международные аукционы, например распродажа Ланной произведений декоративного искусства (1909). Наиболее известным из этих аукционов была распродажа коллекции живописи и скульптуры Рихарда фон Кауфмана, оцененной в 12 млн. золотых марок[230]. Большая часть произведений искусства, собранных в «золотой» период Второй империи (1860–1918), была приобретена международными торговцами произведений искусства и коллекционерами, особенно

такими американскими коллекционерами, как Дж. Пирпонт Морган[231], Бенджамин Олтмен[232], П.Э.Б. Уайденер[233] и Генри Клей Фрик.

Под контролем правящей династии Гогенцоллернов – королей Пруссии (а с 1871 года одновременно и императоров объединений Второй Германской империи) с целью укрепления престижа и их и Второй империи в Берлине был сформирован комплекс музеев на полуострове между рекой Шпрее и ее притоком Купферграбен. В этом месте сперва был построен Старый музей, позже там возник величайший музейный комплекс Европы, получивший название «Острова музеев»[234]. Кроме Старого музея, он включал в себя Новый музей (1859) с богатой египетской коллекцией, собраниями античной керамики и национальных древностей; Национальную галерею (1876) с современным немецким искусством; Музей императора Фридриха I (1904)[235] и Замковый музей (1921) – королевский замок Гогенцоллернов, превращенный после Ноябрьской революции 1918 года в Германии в Музей прикладного искусства.

Наиболее впечатляющей стала группа монументальных зданий (1907–1930). В ее состав вошли Пергамский музей с Большим Пергамским алтарем, в одном крыле размещался Музей немецкого искусства, а в другом – Ближневосточный музей. Развитию этого музея способствовала финансовая поддержка и передача в фонды королевских музеев ценных собраний произведений искусства берлинским банкиром Джеймсом Зимоном, который финансировал экспедиции Немецкого Восточного общества в Пергам, Вавилон, Египет и другие ближневосточные местности и страны. Такого рода собирательская деятельность и размещение находок в музейном помещении содействовали популяризации богатств мировой культуры.

Комплекс берлинских музеев превратился в один из выдающихся музейных центров мира. Большая заслуга в создании «Острова музеев» и их развития принадлежит их генеральному директору с 1905 года Вильгельму фон Боде. Историк искусства, обладавший энциклопедическими знаниями, улавливавший течения на художественном рынке, наделенный большим дипломатическим и административным талантом, способствовал подъему берлинских музеев до высокого уровня лучших музеев своего времени.

Экономическое развитие Европы и Северной Америки с середины XIX века привело к устройству промышленных выставок, промышленных, ремесленных и научно-технических музеев. В 1852 году Г. Земпер, который принимал участие в проектирование Большой выставки 1851 года в Лондоне, составил «План идеального музея», по которому универсальный ремесленный музей с собраниями образцов ремесла в хорошем состоянии должен был содержать четыре сгруппированных комплекса основных ремесел: ткацкого, керамического, плотницкого ре-

месел и каменного строительства. Не без влияния «Плана» Г. Земпера открылись художественно-промышленные музеи в городах Германии Карлсруэ (1865), Кёльне (1868), Гамбурге (1869)[236], Берлине (1877–1881)[237]. В начале XX века они были преобразованы в музеи прикладного искусства, поскольку их первоначальная основная задача подготовить производителей и потребителей промышленных товаров к их более эстетизированному восприятию была решена. На устройство художественно-промышленных музеев несомненное влияние оказали международная и национальные выставки, устраивавшиеся в описываемый период.

При их организации в Европе с начала XX века обращалось большее внимание, чем прежде, на специализированную и конкретнее локализованную сторону товаров, произведенных на заводах и фабриках отдельных стран и в отдельных видах промышленности. Эта тенденция была выражена на выставке 1901 года в Дармштадте местной колонией художников. В архитектуре выставки были представлены характерные черты строений различных стран. В выставку были включены в высшей степени оригинальные здания по проектам архитекторов И.М. Ольбриха[238] и П. Беренса[239], впервые отражавшие отступления от утвердившегося ранее стиля изящного искусства. Выставка Германского промышленного союза в Кельне 1914 года была особенно важной для демонстрации новой функциональной эстетики архитектора Вальтера Гропиуса[240].

Научное и музейное освоение увеличивавшихся коллекций естественнонаучных музеев стало главной задачей их сотрудников. Открытия неизвестных видов животных и находки их ископаемых останков поставили перед музейными работниками требования показа их образцов. Дальнейшее развитие естественнонаучной исследовательской и собирательской работы на исходе XIX столетия послужило основанием к постройке новых музеев. Так, в 1899 году был устроен Естественнонаучный музей Берлинского университета.

В ряде городов Германии создавались зоопарки, в которых рекреационная функция все больше совмещалась с научно-исследовательской. В архитектуре зоопарков устроители большинства их – и в Европе, и в том числе в Германии, или следовали господствовавшим в XIX веке вкусам, или ориентировались на экзотические стили, напоминавших регион происхождения животных.

Использование восточных или экзотических стилей применялось в Кёльнском зоопарке, в котором помещения для страусов (1861) напоминало мечеть, а домик для лис и шакалов носил черты готического здания с башней.

В Дюссельдорфском зоопарке в большом «разрушенном» замке (1896) содержались африканские овцы. Больше всего экзотический стиль был представлен в Берлинском зоопарке (1844), который перестроен и

расширен с 1869 года по проекту архитекторов В. Бёкмана и Г. Энде[241]. Архитекторы спроектировали комплекс помещений для животных и подобных зданий в восточных стилях (все разрушено в 1941 году). Наиболее известно было «индийское» здание для слонов (разрушено), облицованное черепицей синего, желтого и коричневого цветов. Его внутренние колоны были декорированы капителями в виде слоновьих голов.

Чаще зоопарки устраивали с коммерческими целями. В них строились роскошные рестораны и концертные павильоны для привлечения зрителей. Во многих случаях это отражало традиции содержателей зверинцев.

Во многих зоопарках с целью привлечения публики устраивались небольшие цирковые представления или «показывались» вместе с животными коренные жители стран, из которых происходили эти обитатели зоопарков. Входы в эти учреждения нередко строились грандиозными, как, например, монументальный вход в Берлинский зоопарк в стиле Необарокко. Более всего характерно для архитектуры зоопарков второй половины XIX века – это пренебрежение к потребностям животных. При проектировании домиков для них в первую очередь учитывались интересы посетителей. Только к концу 1890-х годов развилась концепция размещения животных, основанная на их поведении и физиологических особенностях.

Революцию в устройстве зоологических садов и парков совершил немецкий зоолог – практик Карл Хагенбек[242]. В своем зоопарке в предместье Гамбурга Штеллинген (открыт в 1907 году) К. Хагенбек и швейцарский скульптор и инженер Урс Эггеншвиллер[243] отказались от содержания животных за решетчатой оградой и в клетках. Здесь были устроены насыпные скалистые холмы. Загоны для различных видов животных отделялись друг от друга рвами с водой. Была создана панорама лужаек для обитателей зоопарка, которые получали возможность находиться в условиях, приближенных к естественной среде их обитания. Это способствовало развитию исследовательской работы в зоопарке и помогало успешнее разводить животных для обмена или продажи их в другие зоопарки.

Опыт К. Хагенбека осваивался организаторами многих зоопарков Европы и Америки.

Экономические и другие научно-технические музеи описываемого периода служили целям популяризации активной деятельности ведущих кругов промышленной буржуазии. Так, именно эти слои выделяли основные средства для строительства с 1903 года по инициативе инженера электрика, предпринимателя Оскара Миллера[244] Германского технического музея в Мюнхене (открыт в 1925)[245], который на освобожденные от налогов средства и пожертвования при широкой рекламе и должен был представлять собой «Дворец славы немецкой науки и техники», чтобы

служить обоснованию претензий немецкого народа на ведущую роль в мировой технике и экономике.

В начале XX столетия научно-технические музеи Германии активно работали, пропагандируя передовые индустриальные методы. Так, например, Немецкий музей прикладных и коммерческих ремесел в Хагене (1912) собрал предметы, которые демонстрировали возможность сочетания с машинным производством, и предлагали выставки таких предметов взаймы. Уже в год основания музея пятьдесят его передвижных выставок были представлены в тридцати шести немецких городах и в восьми городах за пределами Германии[246].

В конце XIX – начале XX веков в стране наметилось выражение тенденции музееведческой профессионализации. В последней трети XIX века возникает термин «музеология» (музееведение), под ним имелось в виду научное обоснование практической музейной работы.

В Германии стали издаваться специальные музееведческие журналы. В 1878–1885 годах в Дрездене выходило периодическое издание «Zeitschrift fur Museologie und Antiquitatenkunde sowie verwandte Wissenschaften» (Журнал музееведения и искусства, как родственных наук). С 1905 года в Берлине издавался журнал «Museumskunde» (Музееведение). В 1917 году в Германии был создан Германский музейный союз[247] (по инициативе К. Кётчау, Т.Г. Паули и Г. Шварзенского)[248].

В Германии, как и в других странах с сохранившимися консервативными традициями, сторонники либерализации работы музеев сталкивались с определенным сопротивлением, что служило питательной средой для многочисленных требований реформ музейного дела со стороны последних. Среди таких предложений нужно назвать проект музейного педагога директора Гамбургской художественной галереи А. Лихтварка, который выдвинул лозунг «Музей – очаг народного образования». А. Лихтварк и другие сторонники создания «Центрального бюро подготовки рабочих» под этим лозунгом организовали Музейный съезд в Мангейме (1903). В съезде приняли участие зарубежные, а не только немецкие музейные работники. Участники съезда обсуждали требования превратить музеи в учреждения народного образования. А. Лихтварк рассматривал музей как активный фактор народного образования, как «воспитание ума и сердца». Он хотел, чтобы любой музей, который «стоит и ожидает» посетителей, установил порядок в экспозициях и осуществил пространную по охвату населения и объему образовательную программу. Новаторский характер требований этих реформ состоял в практическом музейно-педагогическом оформлении выставок и экспозиций. А. Лихтварка поддержали В. фон Боде и руководитель Национальной галереи в Берлине Гуго фон Чуди[249].

Предложения А. Лихтварка вызвали критику со стороны влиятельной в то время немецкой социал-демократической партии, руководство которой не без оснований считало, что в своей деятельности музеи Германии распространяли мелкобуржуазные иллюзии и в определенной мере выражали националистические тенденции[250].

Во второй половине XIX – начала XX веков музейное дело в Австрии и Германии развивалось успешно. В Вене и Берлине из коллекций правящих монархов этих стран были созданы комплексы музеев. Среди количественно возросшего класса буржуазии широко распространялось коллекционирование как удобная форма капиталовложения. Это способствовало формированию художественного рынка в Вене и Берлине. Многие предметы буржуазных коллекций пополняли создававшиеся в этот период публичные музеи, количество которых увеличилось за вторую половину XIX – начала XX веков. Эти музеи возникали не только в имперских столицах, где их комплексы создавали монархи, но и в других городах.

Впервые стали устраиваться зоопарки с содержанием животных на открытых пространствах, что способствовало их успешному разведению в неволе. Здесь же наметилась профессионализация музейных работников. Это проявилось в создании двух музееведческих журналов, созыва музейного съезда и создания объединения сотрудников музея.

Музейное дело в России

Особенность развития музейного дела и коллекционирования во второй половине XIX – начале XX вв. в Российской империи заключалось в их дальнейшей демократизации. Это проявилось в усилении ведущей роли передовой общественности – ученых, разночинной интеллигенции, купечества – в создании и деятельности столичных и провинциальных музеев. Проявилось это в организации нового типа музеев – публичных или общественных – со специальной направленностью на просвещение широких масс населения, распространения среди них научных знаний.

Условия к созданию публичных художественных музеев в Российской империи сложились только во второй половине XIX столетия, хотя вопрос об их создании возникал у общественности еще в 1830–1840-е годы. Толчком к этому было открытие Эрмитажа для публики в 1852 году. Правда, впуск посетителей был ограниченным: билеты для его посещения выдавала Дворцовая канцелярия. В 1861 году в Москве была открыта для посетителей частная галерея В.А. Кокорева[251], а в 1852 году там же открылся Публичный и Румянцевский музей, имевший в своем составе картинную галерею. В 1892 г. в дар Москве была передана Галерея русской живописи

П.М. Третьякова[252], а в 1898 году в Санкт-Петербурге принимал первых посетителей Русский Музей императора Александра III[253].

Коллекции Эрмитажа продолжали пополняться за счет преимущественно античных памятников и других археологических предметов, продолжалось пополнение и фондов живописи.

В 1910 году в Эрмитаж была приобретена богатая коллекция нидерландской живописи П.П. Семенова-Тян-Шанского[254], а в 1913 г. коллекция английской живописи А.З. Хитрово. В галерее было относительно мало образцов живописи XIV-XVI веков и современной западноевропейской живописи XIX – начала XX веков.

Менялся принцип экспонирования. Уже в 1860–1861 годах была осуществлена новая, более редкая развеска картин, издан их каталог. В 1863 году доступ в Эрмитаж был расширен, а с 1865 года введен свободный доступ. Были инвентаризированы коллекции картин, изданы в 1889–1895 гг. три тома каталогов живописных коллекций музея.

До организации Русского музея Александра III произведения отечественной живописи выставлялись в музее Академии художеств и в Эрмитаже. В 1895 году было решено создать Русский музей Александра III. Русский музей состоял из трех отделов – Художественного, Этнографического и отдела памяти Александра III. В 1897 году туда было передано несколько сотен картин из Эрмитажа, Академии художеств, Александровского дворца Царского села.

Случайный характер фондообразования, отсутствие целенаправленности, продуманности и строгого отбора предметов наложил свой отпечаток на состав художественного фонда Русского музея Александра III в первые годы его существования. Деятельность петербургских музеев не имела такого общественного резонанса, как деятельность музеев в Москве.

Последним крупным общественным музеем, основанным в Москве в начале XX века, был Музей изящных искусств при Московском университете. Он был открыт в 1912 году по инициативе И.В. Цветаева[255]. Музей создавался как учебное собрание слепков и как просветительский центр города. Проектировал здание музея архитектор Р.И. Клейн[256].

Значительный вклад в создание музея внес покровитель искусства владелец фабрик художественного стекла в Гусе-Хрустальном Ю.С. Нечаев-Мальцев[257]. Формировать его коллекции помогли византинисты Н.П. Кондаков[258] и Д.В. Айналов, египтологи В.С. Голенищев[259] и Б.А. Тураев[260], археолог А.В. Прахов.

Недостаточная приобщенность населения Российской империи к мировой культуре изживалась в конце XIX – начале XX веков достаточно быстро. Если в 1897 году количество грамотного населения составляло лишь 21 процент, то к 1914 году эта цифра возросла до 43,5 процента. Просвещение широких народных масс совпало с расцветом русской ху-

дожественной культуры, литературы, театра, изобразительного искусства, музыки. Развитию культуры, и в том числе музейного дела, значительно способствовали дальновидные и прогрессивные дворяне и купцы, землевладельцы и предприниматели.

В комплектовании фондов многих музеев страны во второй половине XIX – начале XX вв. и в обогащении их памятниками культуры важную роль сыграла организация частных коллекций с последующей их передачей в общественное пользование, равно как и пожертвования частных коллекций в государственные музеи.

В этот период центр коллекционирования переместился из Санкт-Петербурга в Москву и провинцию. Состав коллекционеров резко изменился. Ведущее место среди них заняла интеллигенция, сформировавшаяся в среде предприимчивого передового дворянства, ставившей своей целью просвещение народа. К ней присоединились представители купеческих семейств.

Из среды молодой русской буржуазии выходили люди, которые рассматривали культуру как неотъемлемую часть развития всего общества, как средство воспитания русского работника, иного, чем прежде, качества.

Эти меценаты создавали школы, больницы, столовые, занимались коллекционированием определенных художественных ценностей. Единовластное пользование накопленными сокровищами этих людей не удовлетворяло. Желая изменить мир и человека в нем, они приходили к выводу, что забота о национальной художественной культуре создает реальные предпосылки для коренных перемен. Они передавали в общее пользование многое из того, чем владели. Заметно расширился круг коллекционеров из научной и разночинной интеллигенции.

Характерными особенностями этого периода стали расширение и углубление тематики коллекций, дифференциация и специализация интересов коллекционеров, расширение объектов коллекционирования[261].

Среди коллекционеров сформировались специалисты и знатоки в соответствующих их интересам отраслях материальной культуры. Примером дифференциации и специализации тематики и объектов художественного коллекционирования могут служить художественная галерея П.М. Третьякова, созданная как музей истории русского искусства, а также специализированные коллекции: русской живописи И.Е. Цветкова[262] с подбором коллекций рисунков-набросков, повторений, вариантов и т.д., что вводило в процесс творчества художников: И.С. Остроухова[263], который собирал древнерусскую живопись, Д.А. Ровинского[264], который составил богатую коллекцию портретов, гравюр, лубочных картин.

Произведения старого западноевропейского искусства собирали в Санкт-Петербурге П.П. Семенов–Тян-Шанский, в Москве Д.И. Щукин[265]. Собрание новой французской живописи составили С.И. Щукин[266] и

И.А. Морозов[267], которые приобретали картины импрессионистов непосредственно на выставках в Париже.

Систематическое собрание по истории русского театра составил А.А. Бахрушин[268]. Появились коллекционеры, собиравшие конкретные предметы материальной культуры. Русский фарфор собирал А.В. Морозов[269], охотничье и любительское русское и западноевропейское оружие – А.А. Катуар де Бионкур, народную бытовую резьбу и вышивку – И.Я. Билибин.

Ряд крупных коллекций был отделен их владельцами от жилых помещений. П.М. Третьяков, И.Е. Цветков, И.С. Остроухов, П.И. Щукин, А.А. Бахрушин строили для своих собраний специальные здания. Многие коллекции превращались в частные музеи. В 1862 году открыл свою картинную галерею в Санкт-Петербурге для публики и художников граф Г.А. Кушелев-Безбородко[270]. Первым представителем купечества, предоставившим свое собрание для бесплатного посещения всем желающим, стал П.М. Третьяков. На этих же основаниях было открыто театральное собрание А.А. Бахрушина.

Примеру П.М. Третьякова, передававшему коллекции Москве, последовали другие коллекционеры. В 1909 г. И.Е. Цветков пожертвовал Москве свою Русскую картинную галерею. В 1913 г. А.А. Бахрушин передал Академии художеств Театральный музей. В Московский Публичный и Румянцевский музей по завещанию К.Т. Солдатенкова[271] поступило его собрание картин русских художников. Этому же музею были завещаны собрание гравюр Д.А. Ровинского и коллекционера западноевропейских гравюр Н.С. Мосолова[272].

Передавая свои собрания обществу в дар или завещая их конкретному музею, владельцы коллекций действовали, с одной стороны, исходя из патриотических побуждений, под влиянием передовых идей своего времени, с другой стороны – желая оградить собрания от их разрушения после своей смерти.

В провинции те или иные частные коллекции также передавались в ведение местного управления. На Украине коллекция В.В. Тарновского, посвященная истории Левобережной Украины, в Качановке Черниговской губернии, была передана Черниговскому губернскому земству. В 1902 году ее открыли для обозрения[273]. Собрание художника И.К. Айвазовского положило начало Картинной галерее его имени в Феодосии (1880)[274].

Художественные музеи создавались в Риге, Дерпте (Тарту) и других городах как заведения учебно-просветительского характера. В Саратове в 1885 году был создан музей им. А.Н. Радищева, внуком этого общественного деятеля художником А.П. Боголюбовым[275]. Профиль их не всегда

был строго выдержан, некоторые музеи представляли археологические, этнографические и общественно-научные материалы.

Художественные музеи создавались по инициативе и на средства местных художников (И.К. Айвазовского в Феодосии) или художников–уроженцев отдельных местностей (А.П. Боголюбов в Саратове), в Нижнем Новгороде в 1896 году был открыт музей по инициативе местных просветителей Г.М. Кошелева и А.О. Корелина[276]. Подобные музеи или художественные отделы музеев были созданы в Самаре, Острогожске, Николаеве, Мариуполе и других городах.

Академия художеств в Санкт-Петербурге также помогла создавать художественные музеи в Харькове, Екатеринбурге и других городах. Положительную роль в передаче или льготной продаже частным коллекционерам произведений искусства играли популяризация частных собраний на страницах периодической печати и регулярное устройство художественных выставок[277].

Первый этап выставочного дела в России связан с деятельностью Товарищества передвижных художественных выставок (1871 – до конца 1890-х годов), а второй (с конца 1890-хгг. по 1917 год) – с деятельностью художественного объединения «Мир искусства», который возглавлял С.П. Дягилев[278]. Передвижные выставки с 1871 года устраивало Товарищество передвижных выставок, а с 1886 г. – Академия художеств в Санкт-Петербурге.

В этот период получило развитие устройство в местных музеях отделов церковного прикладного искусства.

В 1861 году был создан Музей православного иконописания и русских древностей (впоследствии Музей древнехристианского искусства) при Академии Художеств в Петербурге. Его хранитель В.А. Прохоров[279] привел музей в образцовый порядок.

Одним их первых местных музеев, располагавших ценной коллекцией церковных древностей, был музей в Твери, основанный в 1866 году. Его в значительной степени наполнил музейными предметами юрист Август Казимирович Жизневский[280]. Он перевел музей в здание царского путевого дворца XVIII века и издал его описание (1888). В отделе находились створка церковных врат конца XIV века и несколько икон XVII века с изображением тверских князей и княгинь.

В 1883 году был открыт другой подобный провинциальный музей в Ростове Великом. На его создание томские купцы В.И и Е.И. Королевы передали 4 тысячи рублей. Основателями музея были археологи-любители А.А. Титов[281] и И.А. Шляков[282]. Архиепископ Ярославский и Ростовский Ионафан содействовал передаче в музей предметов церковной старины, вышедших из употребления, которые находились в церквях

его епархии. Государственная дума постановила ежегодно отпускать на его содержание 2300 рублей.

Тверской и Ростовский музеи находились под наблюдением Московского археологического общества. В их деятельности приняли участие многие столичные ученые.

Во второй половине XIX века возник ряд провинциальных церковно-археологических музеев[283]. Большинство подобных музеев – епархиальных древнехранилищ – возникло в 80-90-х годах XIX и в начале XX веков. Им предшествовала деятельность в деле сбора предметов церковной старины Оружейной палаты и синодальной ризницы на колокольне Ивана Великого в Московском Кремле. Ризница стала доступной для посетителей по инициативе митрополита Филарета в середине XIX века. В 1850–1859 годах ею заведывал архимандрит Савва (Тихомиров)[284], который привел в порядок собрание ризницы и составил его описание, вышедшее несколькими изданиями.

Церковно-археологические музеи при духовных академиях и семинариях и при церковно-археологических комитетах и обществах были открыты в 1870-е годы почти во всех главных епархиях. По уставу 1869 года о духовных академиях церковная археология преподавалась как самостоятельная учебная дисциплина. Для ее преподавания требовались наглядные пособия, которые и собирались в подобных музеях. Первый учебный церковно-археологический музей открылся в Киевской духовной академии в 1872 году. Было открыто тогда же и там же церковно-археологическое общество. Первый секретарь общества и первый хранитель музея Николай Иванович Петров был профессором кафедры истории и теории русской и зарубежной литературы в академии. Через тридцать лет после основания музей занимал восемь помещений, в которых было выставлено около тридцати тысяч произведений искусства и других старинных предметов. Н.И. Петров[285] был единственным работником музея.

В 1879 году открылся другой известный церковно-археологический музей – при Санкт-Петербургской духовной академии. Учредитель музея профессор Н.В. Покровский[286] собрал в синодальных складах Новгорода и Москвы около трех тысяч предметов. К сожалению, на этом собирательская деятельность закончилась. В дальнейшем фонды музея не пополнялись новыми предметами. Составленный Н.В. Покровским обзор музея (1909) не содержит художественной оценки хранившихся в нем икон.

Добрая половина церковно-археологических музеев второй половины XIX – начала XX веков общественного значения не имела. Их собрания создавались, а затем незаметно исчезали или вливались в другие собрания, не оставляя следа в печати и памяти. Зависело существование таких музеев от доброй воли руководителей учреждений, при которых музеи состояли.

Исключение составляли лишь несколько музеев: Тульское, Полтавское, Холмское, Владимирское и Архангельское епархиальные древлехранилища. В Туле древлехранилище возникло в 1885 г. по инициативе преподавателя местной духовной семинарии Н.И. Троицкого[287]. Хранилище в начале XX века получило специально выстроенное здание на территории тульского Кремля.

Во Владимире древлехранилище возникло при Братстве имени Александра Невского в 1886 г. Его созданию и деятельности способствовали В.В. Косаткин и В.Т. Георгиевский. Владимирская Ученая архивная комиссия, благодаря финансовой поддержке местной знати и фабрикантов, построила в 1900–1905 годах собственное здание музея-архива, с богатыми коллекциями, в том числе из епархиального древлехранилища, временно выставлявшимися там по 1915 год.

В Архангельске в 1887 году стараниями краеведов И.М. Сибирцева[288] и Г.К. Бугославского был создан Комитет по собиранию и хранению памятников церковной древности (1887)[289]. Архангельское древлехранилище испытало большие трудности с размещением своих коллекций. Первоначально оно находилось в Архиерейском доме, в 1891 г. его перевели в бараки Михайловского монастыря, затем построили для него сырое, холодное и темное здание.

Образцом частных собраний с предметами церковной старины было собрание В.А. Прохорова, которое историк и собиратель М.П. Погодин охарактеризовал после его посещения в 1863 году следующими словами: «Комнаты завалены предметами древности, знакомыми мне и любезными: образа, кресты, церковные вещи, рисунки, свитки, лоскутки пергаменные».

Еще более хаотичный вид имел музей Федора Михайловича Плюшкина[290] во Пскове. Он напоминал скорее лавку древностей или богатый антикварный магазин. Предметы в нем по мере их поступления ставились на первое попавшееся место. В конечном счете в доме Ф.М. Плюшкина образовалась настоящая свалка как ценных, так и ненужных вещей. Коллекционер собирал все: от чудес природы до игральных карт и произведений эротического характера. Отдельные его коллекции (церковно-археологическая, нумизматическая и масонская) не имели себе равных в стране. Собрание насчитывало более миллиона предметов. После смерти Ф.М. Плюшкина (1911 г.) оно было приобретено за сто тысяч рублей для формировавшегося тогда Русского музея Александра III и других музеев (1913 г.).

Более строгим, научным подбором вещей выделялся универсальный музей графа А.С. Уварова[291] в его имении Поречье близ Можайска. Ядро музея составляли русские древности.

Музей Петра Ивановича Щукина[292] в Москве заполняли ценные коллекции бытовой и церковной старины. Собрание еще при жизни

П.А. Щукина было подарено им Историческому музею. Получили известность собрания икон купцов из Москвы Н.М. и А.М. Постниковых[293], а также торговавших иконами собирателей-антикваров И.Л. Силина[294] и С.Т. Большакова[295].

Создавались и выставки, посвященные русской церковной и бытовой старине, например, на Всемирной промышленной выставке 1867 года в Париже, а также на археологических съездах, которые регулярно созывались в стране.

Во второй половине XIX – начале XX веков в стране получили развитие естественнонаучные музеи и ботанические сады. Ботанический сад в Санкт-Петербурге в середине XIX в. переживал непростые времена. С 1830 года он находился в ведении Министерства императорского двора. Министерство решило, что «чисто научное занятие вовсе не дело Императорского Ботанического сада», а его назначение должно ограничиваться «разведением красивоцветущих и декоративных растений». Почти весь научный персонал был уволен. Единственным оставшимся ботаником был директор сада – назначенный в 1855 году на эту должность швейцарский ботаник Эдуард Август Регель[296]. Высочайшим повелением было запрещено приобретать для сада коллекции растений. Была введена должность заведующего садом, на которую определили придворного. Между ним и директором начались разногласия.

Э.А. Регель, который преподавал ботанику детям Александра II, обратился за помощью лично к императору. Он высказывал свое мнение о перспективах развития Ботанического сада, ботанической науки в стране и ее возможном вкладе в аграрное развитие страны. В 1863 году Ботанический сад был передан Министерству государственных имуществ и закрепил за собой место ведущего центра изучения развития ботаники в России. Его коллекции пополнялись живыми растениями, семенами, гербариями, доставляемыми самостоятельными путешественниками[297], а также специальными экспедициями.

Другому естественнонаучному музею России – Зоологическому музею в Санкт-Петербурге – в 1896 году было передано здание таможенного пакгауза (построенное в 1832 году) на Васильевском острове. В этом здании музей находится и сейчас. В 1901 году при директоре В.В. Заленском там была открыта новая экспозиция музея. Интересные биогруппы экспозиции были подготовлены препаратом А.М. Быковым[298].

Первый стационарный и общественный зоопарк в России был открыт в 1864 году в Москве.

В 1865 году в Санкт-Петербурге около трех гектаров Александровского парка на Городском острове (ныне Петроградская сторона) у Кронверкской протоки, было отведено под частный зоологический сад Юлиу-

са и Софьи Гебгардт. Общую планировку зоосада осуществил архитектор А.И. Аккерман.

Коллекции зоосада Ю. и С. Гебгардтов были небогатыми. Все же они давали представления о многообразии животного мира земного шара. Материалами учреждения стали пользоваться ученые. Установилась связь зоосада с Зоологическим музеем Академии наук.

Ввиду материальных затруднений после смерти Ю. Гебгарда его вдова продала зоосад. С 1873 года хозяином зоосада стал Эрнст Рост. Он благоустроил помещение для животных, водоснабжение, канализацию и освещение зоосада, приобрел новых животных. Он же для доходности своего заведения построил на территории зоосада театр и ресторан, устраивал в нем этнографические выставки. После смерти Э. Роста (1897) зоопарк переходил от одного владельца к другому и был национализирован в 1918 году[299].

В России во второй половине XIX века стали устраиваться экономические и технические выставки[300]. Толчком к созданию первого промышленного музея в России стала 14-я Всероссийская мануфактурная выставка 1870 года в Санкт-Петербурге. Ее организовало Министерство финансов. Организаторы стремились к тому, чтобы выставка приобрела значение международной по образцу Парижской выставки 1867 года, широко отразившей жизнь колоний. Здесь также впервые предполагалось показать жизнь колоний, присоединенных в XIX веке к империи, – Кавказа и Туркестана. Выставку разместили в Литейном Соляном городке напротив Летнего сада, где имелись каменные амбары и внутренние дворы. В выставке принимали участие почти все части страны.

Экспонаты выставки отражали промышленное развитие Российской империи в первое послереформенное десятилетие. Широко представлено было железнодорожное строительство, судостроение, технология замены древесного угля каменным углем в тяжелой промышленности.

После закрытия выставки в здании Соляного городка было решено разместить коллекции музеев Русского Технического общества, Военно-педагогического музея и музея Общества популярных художников под названием Общего Музея прикладных знаний. В 1880 году из Музея выделился Художественно-промышленный музей с большим техническим отделом, просуществовавший до 1917 года.

В Художественно-промышленном музее были представлены новые строительные материалы – цемент, асфальт, огнеупорный кирпич. Экспонаты свидетельствовали о внедрении в легкую промышленность машин и нового сырья, например, древесной массы в бумагоделательную промышленность. Были представлены и художественные произведения, творчество народных мастеров. Экзотически выглядели разделы, посвященные Туркестану, Кавказу и Сибири.

В 1872 г. в Москве была организована Всероссийская политехническая выставка по инициативе профессоров Московского Университета А.П. Богданова[301] и Г.Е. Щуровского[302]. Вокруг них объединилась группа инженеров, изобретателей, владельцев крупных предприятий. Предприниматели финансировали организацию выставки, которая была преобразована 11 декабря 1872 г. в Политехнический музей. Это учреждение создавалось как научное с широкой программой распространения научных знаний через экспозицию и лекторий. В лектории музея читали лекции видные деятели науки.

В музее существовали отделы прикладной зоологии, лесного сельского хозяйства, прикладной физики, механический, технический, мануфактурный, минералогический и горнозаводской, архитектурный, морского и речного судостроения, почтовый, промышленный, этнографический, учебно-образовательной деятельности, позже появился отдел новинок промышленности. Лекции в учебно-образовательном отделе читали ведущие профессора Московского университета. На базе музея возникли Высшие женские курсы, курсы для учительниц, университет имени А.Л. Шанявского[303] для лиц, не имевших гимназического образования. При музее существовали образцовая исследовательская пасека, передвижная выставка, плававшая по рекам Москве и Оке, гидробиологическая станция в Косине под Москвой, Тифлисская научно-исследовательская станция.

Важную роль в культурной жизни Российской империи играли сельскохозяйственные музеи. В 1859 году в Санкт-Петербурге по инициативе Н.В. Черняева был открыт Сельскохозяйственный музей Министерства государственных имуществ, перемещенный в Соляной городок в 1881 году[304].

В стране устраивались сельскохозяйственные выставки. Если в 60-е годы XIX века ежегодно устраивалось от трех до тринадцати выставок и от двадцати трех до двадцати девяти в 80-е годы XIX века, то в 1907 году в России были устроены 233 выставки, а в 1912 году – 972 (не считая еще 131 кустарной выставки). Наибольшим успехом пользовались выставки, представлявшие сельское хозяйство не одной, а многих губерний (Москва, 1864, Рига, 1871, 1880)[305].

Появление исторических музеев в Российской империи во второй половине XIX века было связано с повышением уровня национального самосознания населявших ее этносов. Это пробуждало интерес к изучению истории, историческим источникам, собираемым музеями. Музеи становились важным фактором общественной жизни, и требовалось создание новых музейных программ и уставов.

На повышение интереса к русской старине и практического отображения отечественной истории в музейном деле повлиял подъем общест-

венного движения в 60-е годы XIX века. Немалое значение в развитии музейного дела в этот период сыграли успехи исследователей в области археологии, этнографии и археографии, которые сопровождались массовым выявлением и введением в научный обиход вещественных и письменных исторических источников.

Развитие промышленности, торговли, путей сообщения, средств связи вызвало быстрый экономический подъем страны и вовлечение в промышленное производство и городскую жизнь миллионов людей. Освобождение от крепостной зависимости двадцати двух миллионов крестьян побудило общественную мысль определить историческую роль этой большой людской массы. Все «почвенное» и народное стало восприниматься как необходимый, объективно существующий и активно действующий элемент национальной культуры и истории. Развивалась потребность в новых научных и культурных учреждениях.

В ходе реформ Александра II руководство Московского университета предложило выделить часть ученых собраний как ядро будущего национального музея на основе Румянцевского музея в Санкт-Петербурге. Он в это время переживал трудности по причине ветхости зданий, а главное, слабой его посещаемости. Существуя параллельно с крупными академическими музеями, Эрмитажем, Публичной библиотекой, Румянцевский музей постепенно приходил в упадок.

Инициатива перевода Румянцевского музея в Москву для создания там на его основе публичного музея и библиотеки принадлежала писателю и музыкальному критику, хранителю этого музея князю В.Ф. Одоевскому. Предложение В.Ф. Одоевского было поддержано различными кругами московского общества, которое давно ощущало потребность в подобном учреждении.

К.Т. Солдатенков[306], Н.Н. Харичев, Н.П. Попов и другие предприниматели финансировали перевозку коллекции из Санкт-Петербурга в Москву и дальнейшую деятельность музея. Попечитель Московского учебного округа генерал Н.В. Исаков[307] осуществил организационную работу по переводу музея и перевозки коллекций.

Московский учебный округ постановил объединить городской музей, создаваемый по инициативе университета, и Румянцевский музей в помещении Пашкова дома поблизости от Кремля. 9 мая 1862 года оба музея были открыты для публики под названием Московского публичного и Румянцевского музея, как центрального просветительного учреждения России.

В его создании принимали участие две общественные группы. Первая группа – профессура Московского университета и разночинно-демократическая интеллигенция. Своей деятельностью они способствовали созданию положительного общественного мнения вокруг музея, о

чем свидетельствуют многочисленные отклики в прессе. Эта группа непосредственно участвовала и в формировании коллекции музея.

В него поступали материалы от Русского географического общества, Московского общества исследователей природы, Общества поощрения художеств, от ученых и коллекционеров – профессоров А.П. Богданова, Г.Е. Щуровского, историков М.П. Погодина, С.М. Соловьева, критика В.В. Стасова, коллекционера Д.А. Ровинского. Они принимали участие в разборе, систематизации и размещении собраний музея.

Другая группа состояла из меценатов, представителей промышленности и торгового купечества, занимавших видное место в общественной жизни Москвы.

Успех Московского публичного и Румянцевского музея, его популярность в различных кругах населения Москвы определил и создание в городе других общественных музеев – Музея прикладных знаний (Политехнического) и Российского исторического музея, значение собраний которых переросло рамки Москвы.

Главную роль в организации этих музеев играло Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Общество стремилось распространять научные знания, устраивало публичные лекции, выставки, а также музеи. По инициативе и при участии членов Общества создавались всероссийские выставки. Каждая из них положило начало музею: Всероссийская этнографическая выставка 1867 г. – отделу русской этнографии Румянцевского музея (по существу представлявшего собой самостоятельный Дашковский музей); Политехническая выставка 1872 года – Политехническому музею и Российскому историческому музею; Антропологическая выставка 1878 г. – Антропологическому музею Московского университета.

Все эти начинания получали общественную поддержку. Инициативные комитеты выставки связывались со всеми слоями общества, от интеллигенции до буржуазии. Среди других замыслов общественности был и замысел создания национального исторического музея на основе исторических коллекций военно-исторического, морского и Севастопольского отделов Политехнической выставки 1872 года, который зародился в кругу комиссии по учреждению ее Севастопольского отдела. В состав комиссии входили генерал А.А. Зеленой[308], председатель Московского Археологического общества граф С.С. Уваров, военные историки Н.И. Чепелевский[309] и Н.Е. Бранденбург[310]. По ходатайству комиссии перед правительством в 1872 году в Москве был основан Императорский Российский Исторический музей[311].

Особую роль в развитии музея сыграл археолог Иван Егорович Забелин, бывший товарищем председателя музея[312]. И.Е. Забелин считал, что музей должен отражать историю материальной культуры и русского быта.

Он организовал научную работу по комплектованию и систематизации собраний музея, привлек к деятельности в музее нумизмата А.В. Орешникова[313], археологов В.И. Сизова[314] и В.А. Городцова[315], палеографа В.Н. Щепкина[316].

В музей поступали предметы из научных обществ, университетов, архивных и археологических комиссий, статистических комитетов, от ученых, коллекционеров, художников, что свидетельствовало о соответствии музея общественным потребностям.

В описываемый период в Санкт-Петербурге были созданы два музея военно-исторического профиля[317].

С 1868 года ведет свою историю Артиллерийский музей в Санкт-Петербурге. Именно в этот год значительно уменьшенные коллекции Достопамятного зала были переведены в помещение Арсенала Кронверка, и зал стал именоваться Артиллерийским музеем.

Для размещения собрания военно-исторических памятников была выделена небольшая часть в нижнем и антресольном этажах правого крыла Арсенала. Коренное переустройство музея началось в 1872 году с добавлением в его фонды части коллекции военно-исторического отдела Всероссийской политехнической выставки в Москве. Заведующим музеем в 1872 году был назначен историк и археолог, капитан артиллерии Николай Ефимович Бранденбург, создатель упомянутого отдела. Он пересмотрел, разобрал и систематизировал коллекции. Оружие было распределено им по периодам истории артиллерийского искусства. Коллекция музея приняла научный характер.

К началу XX века Артиллерийский музей (с 1903 г. Артиллерийский исторический музей) превратился в научное учреждение. Н.Е. Бранденбург подготовил себе достойную смену. После его смерти музей возглавлял опытный сотрудник музея Д.П. Струков[318].

В 1867 году на основе материалов модель–камеры Адмиралтейства и Музея Морского корпуса был открыт также в Санкт-Петербурге Военно-морской музей. Его возглавил Н.М. Баранов[319]. Он и его преемник на посту начальника музея И.Я. Чайковский[320] издали первые каталоги музея.

Были созданы также морские музеи в Николаеве и Кронштадте, кавказский военно-исторический музей в Тифлисе (ныне Тбилиси) (1888) с панорамой «Сдача Шамиля в плен в Гунибе» (художник Ф.А. Рубо).

В 1905 году была открыта другая панорама этого художника «Оборона Севастополя», а в 1912 году в Москве открыли выставки и панорамы «Бородинская битва» (художник Ф.А. Рубо).

Существовали музеи, специализировавшиеся на собирании одного вида источников. К ним относился Интендантский музей в Санкт-Петербурге (1811), открытый как «магазин образцов» обмундирования и

снаряжения войск. Позже его фонды поступили в собрания ряда военно-исторических музеев. Другим специализированным музеем был музей оружия в Туле (1870). Создавались также мемориальные военные музеи, в их числе Севастопольский музей. Он был создан в 1869 году по проекту П.В. Алабина[321] (будущего видного провинциального общественного и музейного деятеля). Первоначально экспозиция музея была бессистемной. В музее была произведена хронологическая систематизация материала. К столетию со дня смерти А.В. Суворова в Санкт-Петербурге в 1904 году был открыт музей его памяти. В 1916 году был открыт «Музей Великой Отечественной войны 1914 года» в Петрограде. Он был расформирован после Октябрьского переворота 1917 года.

Среди военно-исторических музеев указанного периода видное место занимали музеи бригад, полков, батальонов. Развитие страны привело к введению всеобщей воинской повинности. Это вызывало регулярное обновление личного состава армии и требовало усиления идеологического воздействия на солдат и офицеров. Все большее значение в армии придавалось милитаристской пропаганде и воспитанию отрицательного отношения к революционному движению. К концу XIX века было создано более трехсот полковых музеев (формально они были открыты в связи с двухсотлетними и столетними юбилеями создания этих полков). Одним из первых возник Исторический музей 1-й гвардейской артиллерийской бригады (1891). Программу создания музея лейб-гвардии Кексгольмского австрийского императора полка в Варшаве составил в 1900 году поручик Б.В. Адамович[322]. Эта программа стала образцом для программ других военно-исторических музеев, открытых в последующие годы. Для таких музеев предлагалось собирать только те предметы, которые были связаны с жизнью полка. В войсковых музеях было собрано много ценных предметов: обмундирование, знамена, трофеи. В 1918 году экспонаты большинства расформированных при советской власти полков были переданы в Артиллерийский исторический музей, где хранятся до нашего времени.

Первые в России литературные музеи возникли в Санкт-Петербурге в 80-е гг. XIX в. Они создавались по инициативе представителей общественности, существовали на частные средства и пожертвования, учреждались при учебных заведениях (Пушкинский музей при Александровском лицее (1879), Лермонтовский музей при Николаевском кавалерийском училище (1883). Музей Николаевского кавалерийского училища представлял собой сочетание мемориального (Лермонтовского) и исторического войскового музея[323].

При создании Пушкинского дома при Академии наук (1905) в нем был устроен литературный музей. В 1911 году были открыты в Москве и Санкт-Петербурге Толстовские музеи[324]. Эти музеи недостаточно разви-

вали экспозиционную деятельность и чаще всего ограничивались временными выставками фондов.

Вторая половина XIX века отмечена как время повышенного интереса к глубокой древности и весьма бурного развития археологических раскопок. В этот период были созданы специализированные археологические музеи.

Если в первой половине XIX века в археологическом изучении России ведущее место занимали исследования античных древностей на юге Украины, то со второй половины века все большее место получали результаты изучения первобытной и славянской археологии[325]. Археологи постепенно освобождались от характерного для предшествовавшего периода развития этой дисциплины пренебрежения к рядовому археологическому материалу.

В ходе раскопок был выявлен обильный материал, составивший ценные археологические собрания многих музеев, в том числе музеев Рязани, Твери, Тифлиса (Тбилиси), Минусинска, Екатеринодара, Владимира. Надо отметить, что создание археологических отделов в музеях России широкого профиля способствовало преодолению обособленного и научно несостоятельного изучения археологических предметов. Появилась возможность комплексного изучения археологических предметов и возможность научного обобщения его результатов.

В этот период был создан и ряд частных коллекций археологического профиля. Одной из крупнейших в стране была археологическая коллекция А.С. Уварова, составленная из предметов личных раскопок коллекционера в центральных губерниях России и в Причерноморье. Она была доступна другим исследователям.

Коллекция из археологических находок в Волжской Булгарии была собрана казанским коллекционером А.Ф. Лихачевым[326]. Профессор Казанского Университета Н.Ф. Катанов собрал коллекцию археологии, истории и этнографии коренных угро-финских и тюркских этносов Поволжья.

С оформлением в середине XIX века этнографии как самостоятельной науки появились специальные этнографические музеи, а в музеях смешанного типа выделялись этнографические отделы[327].

В конце 70-х годов XIX века к существовавшему в Санкт-Петербурге Этнографическому музею были присоединены Музей Антропологии и Анатомический кабинет, а в 1910 году и Галерея Петра Великого. Музей получил название Музея Антропологии и Этнографии имени Петра Великого. С 1894 года после прихода в музей нового директора видного тюрколога В.В. Радлова[328] в этом учреждении была введена четкая система учета.

В 1867 году на основе экспонатов Всероссийской этнографической выставки в Москве один из ее организаторов А.П. Богданов предложил соз-

дать специализированный музей. Его инициатива была поддержана помощником попечителя Московского учебного округа, руководителем Этнографического отдела Московского Публичного и Румянцевского музея В.А. Дашковым[329]. В.А. Дашков предложил финансировать выставку с тем, чтобы ее материалы были переданы в Московский Публичный и Румянцевский музей, что и было осуществлено. В музее был создан особый Дашковский Этнографический музей и отделение иностранной этнографии. Главным организатором работ в этом музее был хранитель музея (с 1882 года) В.Ф. Миллер[330]. Он составил систематическое описание фонда музея.

В начале XIX века проводилась работа по пополнению отдела этнографии, созданного в 1902 году в Русском музее императора Александра III, который возглавил Д.А. Клеменц[331]. Были организованы экспедиции по сбору предметов для фондов музея. В 1902–1911 годах для отделения этнографии этого музея рядом с Михайловским дворцом, в котором он размещался, построено специальное здание (арх. В.Ф. Свиньин)[332]. В 1900 году был основан Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества. Этнографические отделы были открыты при музеях в Архангельске, Ростове-на-Дону, Тифлисе, во всех филиалах и отделениях Русского географического общества, а этнографические выставки устраивались в Москве (1867, 1891), Полоцке (1892), Риге (1896). В создании этнографических музеев и этнографических отделов музеев принимали активное участие отдельные собиратели по своей личной инициативе.

Крупнейшее собрание по истории русского быта, культуры и искусства XVIII –XIX вв. принадлежало П.И. Щукину[333], историческая коллекция с художественно-бытовым уклоном – А.А. Бахрушину[334]. Одна из первых историко-этнографических коллекций была создана в Смоленске княгиней М.К. Тенишевой[335]. Участие в комплектовании этой коллекции принимал знаток русской старины И.Ф. Барщевский[336]. В 1916 году возник один из первых в стране специализированных этнографических музеев Еврейский музей на основе материалов экспозиций беллетриста и публициста С.А. Ан-ского[337] в Санкт-Петербурге. Материалы расформированного властями в 1930 году музея были переданы в Музей этнографии народов СССР (ныне Российский Этнографический музей) и с 1932 года в Музей истории религии и атеизма (ныне Музей истории религии) в Ленинграде.

Некоторые собиратели безвозмездно передавали свои коллекции обществам и музеям. В 1905 году в Исторический музей в Москве поступил Музей русских бытовых вещей П.И. Щукина. В 1911 году в дар Московскому археологическому обществу передала свой музей княгиня М.К. Тенишева с тем условием, что тот останется в Смоленске. В Исто-

рический музей в Москве по завещаниям поступили коллекции А.А. Бахрушина, И.Е. Забелина, А.А. Катуар де Бианкура и др.

Этнографические экспозиции отечественных музеев были лишены подлинного историзма. Однако исследование богатого этнографического материала музейных фондов позволило отечественным ученым внести серьезный вклад в мировую науку. Этнографические музеи и отделы музеев России способствовали пропаганде эволюционных взглядов.

Для развития музейного дела в России во второй половине XIX века было характерно создание местных музеев в провинции. По мнению Д.А. Равикович, организация местных музеев преследовала несколько целей, каждая из которых определила тип или профиль музея. Первой из них был сбор музейных предметов для музеев изучения края, которые создавались при отделах Русского Географического общества, филиалах Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, архивных комиссиях, статистических комитетах.

Другой была популяризация передовых методов ведения хозяйства, преимущественно сельского, для чего создавались музеи при губернских земствах, просветительская цель которых предусматривала публичные музеи, создаваемые местной прогрессивной общественностью.

В отдаленных от научных центров губерниях и областях создавались в первую очередь комплексные музеи, а в Европейской части России и комплексные и специальные музеи. Популяризация через центральную и особенно через местную прессу идеи создания музеев способствовала открытию новых музеев[338].

Одни музеи (при статистических комитетах, губернских земствах, местных научных обществах) возникли как результат деятельности учреждений, изучавших край. Другие создавались как самостоятельные учреждения на основе любительского труда местного населения в области изучения края. Их называли обычно городскими и общественными. Они объединяли материал, собранный отдельными исследователями.

В 60-80-х гг. XIX в. важную роль в музейном деле играли губернские статистические комитеты. Их создавали с 1834 года местные органы Центрального статистического комитета. В комитеты передавались коллекции, характеризующие хозяйство, природу, историю края, а также экспонаты временных сельскохозяйственных и промышленных выставок.

В музеях статистических комитетов преобладали естественнонаучные и экономические материалы.

Эти музеи были организованы почти при всех статистических комитетах губернских городов. Они помогали решать основную задачу каждого комитета стать краеведческим центром губернии. Формирование их фондов было стимулом к серьезному изучению края.

К концу 1890-х гг. роль губернских статистических комитетов в организации музеев заметно снизилась. Они не могли обеспечить необходимый научный уровень музеев. Инициатива создания местных музеев перешла к научным обществам, губернским земствам, городским думам, к ним же перешла часть музеев статистических комитетов.

Земские музеи создавались на тех же основаниях, что и музеи статистических комитетов. Земства занимались изучением края более целенаправленно, чем комитеты. Их коллекции были более систематичными. Они создавались по заранее разработанной программе. Этому помогала деятельность Санкт-Петербургского общества естествоиспытателей и его секретаря В.В. Докучаева, который разослал в 1886 году «Примерный устав земского естественноисторического музея» по местам[339].

Создаваемые в разных местах страны научные общества устраивали музеи. Наиболее планомерно по комплексным программам работали музеи отделения Русского Географического общества в Сибири. К концу XIX века в Сибири насчитывалось восемнадцать музеев при обществах изучения края, при статистических кабинетах, при учебных заведениях, при городских самоуправлениях.

Это были единственные научно-исследовательские и культурно-просветительные учреждения в этой части страны. Высшее чиновничество и буржуазия, заинтересованые в практических результатах изучения края, поддерживали музеи. Ссыльные ученые (П.А. Кропоткин, И.Д. Черский[340], Б.И. Дыбовский[341] и др.) использовали музейные собрания в научных целях и обогащали их своими коллекциями.

Энергией провизора и натуралиста Н.М. Мартьянова[342] в 1877 г. был создан Минусинский музей, ставший заметным очагом науки и культуры в Сибири. Группа энтузиастов-краеведов, сложившаяся вокруг комитета Тобольского губернского музея (Г.В. Кузнецов, А.А. Терновский, Н.Л. Скалозубов и другие – 1893 г.) издавала «Ежегодник» музея. Деятельность этих музеев основывалась на частной инициативе.

В центральных областях России научные общества комплексного типа распространения не получили. Местные исследователи сталкивались с обилием материалов, характеризующих различные стороны жизни края. Поэтому музеи здесь собирали коллекции различного профиля.

Такие музеи местного края, как Минусинский или Кавказский, собрали ценные коллекции, научное значение которых выходило за пределы края. Необеспеченность местных общественных музеев средствами, зависимость от местной администрации, частая смена сотрудников музея по разным причинам приводили к неравномерности их развития.

В первые десятилетия XX века организация музеев местного края проходила в русле распространявшегося «родиноведческого движения». «Родиноведением» называли изучение сравнительно небольших террито-

рий для составления их всесторонней характеристики – естественнонаучной, исторической, экономической.

Общества по изучению края и их музеи были созданы в Архангельске, Смоленске, Вологде. Небольшие родиноведческие музеи возникали в уездных городах и даже крупных селениях. Местные жители стали более сознательно относиться к изучению края. В обществах по изучению края создавались комплексные программы деятельности. К деятельности обществ и музеев привлекались более широкие чем ранее круги населения.

Решающую роль в создании музеев играли общественные учреждения и инициатива отдельных исследователей края. Государство только регистрировало музеи, наблюдало за их деятельностью, изредка частично финансировало их.

Сеть музеев местного края складывалась стихийно[343]. С конца XVIII века до 1861 года было основано двенадцать музеев, из их числа только два перешли в пореформенный период. С 1861 по 1905 год было создано сорок пять музеев местного края. В 1906–1917 годы в провинции было открыто еще двадцать музеев местного края. В некоторых городах было по два (Казань, Пенза), в Смоленске, Архангельске и Риге по три музея. Это говорило о большой потребности населения в музеях.

Попытка централизовать руководство музеями успеха не имела, хотя на этом настаивали некоторые научные общества, такие как Московское археологическое общество и Санкт-Петербургское общество естествоиспытателей.

Какова была деятельность музеев местного края? С самого их возникновения намечалось, что они будут служить опорными базами для участников научных экспедиций, отдельных ученых и краеведов, справочными пунктами для промышленников, сельских хозяев, инженеров, агрономов и других специалистов, образовательными учреждениями, дающими разнообразные знания о крае для широких масс населения.

Такие задачи музеев определяли основные направления их деятельности. Эти направления заключались в сборе и научной обработке отражавших жизнь местного края музейных предметов, в использовании этих материалов для пропаганды научных знаний среди населения (экспозиции, народные чтения, лекции на краеведческие темы).

Фонды музеев складывались из научного материала, собранного учреждениями, занимавшимися изучением края, краеведами-любителями, а также сотрудниками самих музеев.

Экспедиции научных обществ и земств обогащали музеи комплексом систематически подобранных, научно определенных коллекций местного значения.

Общественные музеи создавались главным образом из поступлений от частных лиц. Это свидетельствовало о развитии любительского изуче-

ния края и о потребности в музеях. Особое значение имели крупные частные собрания, составленные на местном материале. Такие собрания являлись основой для создания или дополнения фондов ряда музеев местного края, например, коллекций Н.М. Мартьянова в Минусинске (1877), А.К. Кузнецова в Нерчинске (1886)[344], А.И. Кытманова в Енисейске (1886), Г.И. Радде в Тифлисе (1883), Ф.Ф. Штейнгеля в Городке (Подолье), Д.И. Яворницкого (Екатеринослав), К.И. Скаржинской[345] (Полтава). Своими пожертвованиями комплектовали фонды музеев люди различных сословий, вплоть до крестьян.

В музеи также поступали коллекции местных государственных и общественных учреждений: горных управлений, архивных комиссий, археологических обществ, статистических комитетов. Внемузейные выставки пополняли фонды музеев предметами и являлись катализаторами устройства музеев (Архангельск, 1859; Могилев, 1879; Кишинев, 1889; Казань, 1890; Новый Маргелан (ныне Фергана), 1899).

Наиболее распространенной формой собирательной работы музеев местного края были полевые сборы – краткосрочные выезды для поиска материала.

Собранные предметы подвергались систематизации, научному определению и описанию. Сибирские музеи широко использовали при определении коллекций труд политических ссыльных (Я.И. Черский, Б.И. Дыбовский, Э.К. Пекарский)[346].

Результатами систематизации и обработки фондов музеев стали путеводители, каталоги и описания коллекций. Среди них были издания высокого научного уровня, нередко иллюстрированные. Обобщались работы по изучению музейных фондов в статьях с описанием отдельных коллекций в «Записках» и «Известиях» ученых обществ.

Вместе с тем местные музеи не имели регулярно поступавших средств, позволявших осуществлять планомерную деятельность. Рост коллекций зависел от особенностей жизни края, потребностей, возникавших в то или иное время в связи с развитием экономики и культуры в стране, от специализации или смены музейных работников, от наличия или отсутствия средств на комплектование коллекций.

Наиболее значительными были естественнонаучные коллекции музеев, что связано с бурным развитием естественных наук, вытекавшим из экономической потребности освоения природы страны. Наименее систематизированы были собрания исторических отделов.

Основной контингент посетителей музеев местного края составляли учащиеся, представители всех классов взрослого населения, в том числе рабочие и крестьяне. В 1900-е годы увеличилось количество их посетителей. Просветительная работа музеев местного края нередко сталкивалась с недостаточным пониманием их задач со стороны властей. Отдельные

музеи переезжали из одного помещения в другое, размещались в неприспособленных зданиях, а в Самаре, например, в частной квартире.

Опыт работы лучших музеев местного края Минусинского, Кавказского, Полтавского, Бессарабского (в Кишиневе), Красноярского позволяет судить о прогрессирующем развитии экспозиционной деятельности музеев.

Принятое первоначально расположение материала на экспозиции по научным системам, доступное для специалистов, плохо воспринималось широкими массами посетителей. Поэтому стали выставляться дополнительные – «образовательные», «выставочные» коллекции по типологическому методу, применялось размещение стенных картин, фотографий, диаграмм, биологических групп в максимально приближенном к естественной обстановке виде (Красноярск, Тифлис, Кишинев, Минусинск). В залах музеев проводились народные чтения и читались публичные лекции. С 1911–1912 гг. благодаря распространению «родиноведческого» краеведческого движения среди общественности вновь оживилась просветительная деятельность музеев.

Следует отметить ведущую роль местной интеллигенции в формировании провинциальной музейной сети.

Среди ученых-исследователей отдельных местностей, общественных деятелей, любителей-коллекционеров, интеллигенции, захваченных просветительным движением, возникла группа энтузиастов устройства местных музеев в провинции.

В суждениях таких музейных деятелей можно выделить две точки зрения на устройство местных музеев.

Сторонниками первой были В.П. Коховский[347] и В.В. Докучаев. Одним из главных аргументов для устройства музеев в провинции они считали их практическое значение в развитии местной экономики.

Военный педагог В.П. Коховский выступил в 70-е годы XIX в. с инициативой создания «областных народных музеев». Он рассматривал подобные музеи как систематизированный подбор коллекций, отражающих занятия в конкретной местности с тем, чтобы можно было выяснить, при каких условиях в этих занятиях возможно ожидать большей производительности народного труда. Этот взгляд разделял естествоиспытатель В.В. Докучаев. По мысли В.В. Докучаева, земский музей должен решать задачи изучения местной природы и передачи знаний населению и помощь в сельском хозяйстве, промышленности, гигиене, народном образовании и т.д.

Музейные работники Д.А. Клеменц, Н.М. Мартьянов, Т.В. Алабин, А.Н. Кузнецов занимали другую позицию. Они не отрицали практического значения музеев, но видели их специфику в распространении среди населения образования и просвещения. А.Н. Кузнецов рассматривал му-

зеи как общественные учреждения и отрицал возможность их подчинения правительственным ведомствам и органам местного самоуправления.

Обсуждался вопрос и о профиле музеев. Сибирские музейные деятели, обобщая опыт Минусинского музея, выступали сторонниками музеев, построенных на местном материале, который отражал бы местную природу, экономику и историю края. Этим предвосхищалось широкое распространение в позднейший период краеведческих музеев. В.В. Докучаев пропагандировал устройство естественноисторических музеев, но также склонялся к тому, что подобный музей со временем может быть слит с экономическим и историческим музеями.

Идеи сторонников различных подходов к деятельности местных музеев были воплощены в жизнь на местах. Устав земского музея В.В. Докучаева, разосланный земским управам, губернаторам, статистическим комитетам, лег в основу музеев Нижегородского, Полтавского, Бессарабского (в Кишиневе), Таврического и других земств. Опыт устройства местных музеев А.М. Мартьянова и Н.М. Кузнецова широко пропагандировался Д.А. Клеменцем в печати и послужил образцом для организации ряда музеев Сибири.

К концу XIX века в России все чаще стал подниматься вопрос о создании научной ассоциации для руководства музейным делом, о созыве областных и всероссийского съездов музейных работников, поскольку потребность в обмене опытом была очевидной.

В 1911 г. на XV археологическом съезде в Новгороде заведующий Артиллерийским историческим музеем Д.П. Струков высказался в пользу созыва Всероссийского съезда деятелей музеев. Участники съезда его поддержали. В 1912 г. было получено разрешение Министерства народного просвещения на созыв Предварительного съезда деятелей музеев. Съезд состоялся 27-30 декабря 1912 г. в Москве в помещении Исторического музея[348].

На съезде работало пять комиссий – центральных правительственных, церковных, провинциальных и военных музеев, архивов и библиотек. На съезд съехалось сто шесть участников, представлявших шестьдесят музеев страны.

Комиссия церковно-археологических музеев обратила внимание на плохие условия хранения в епархиальных древлехранилищах, на недостаточность средств на их содержание. Шла речь об обмене дубликатов, создание в духовных семинариях церковно-исторических кружков, предохранении от разрушения старинных предметов в церковных епархиях.

Комиссия воинских музеев поставила вопрос о заповедности и неотчуждаемости помещений этих музеев, увеличении их площади, выработке системы составления описей музеев, передаче трофейных знамен из

церквей в планируемый Военно-исторический музей, проверке хроник воинских частей.

Секция провинциальных и частных музеев признала желательным выработать положение о типах музеев: областных (более широких, чем губернских), губернских и уездных, разработать вопрос о национальных музеях.

Было предложено придать местным музеям характер культурно-исторических и естественно-исторических. В областные музеи предлагалось передавать более типичные предметы. Высказывалось пожелание издания музейного журнала, периодического созыва съездов музейных деятелей, ликвидировать параллельность сходных между собой музеев в одних и тех же городах. Предлагалось воспретить иностранцам производить археологические раскопки, а отечественным археологам – производить их без ведома местных археологических учреждений и музеев, выработать однообразную классификацию систем постановки музейного дела. Секция центральных и правительственных музеев обсуждала вопрос о специальной подготовке личного состава музеев до их зачисления в штат музеев. Предлагалось открыть для окончивших высшие учебные заведения особые курсы по музееведению при музеях или археологических институтах и ввести стаж для кандидатов на должность хранителей, ввести командировки служебного персонала музеев для изучения русских и иностранных музеев, устраивать при музеях популярные курсы лекций, специально подготавливая к этому музейных работников. Рекомендовалось регулировать распределение по музеям коллекций, поступивших в дар правительству, учреждать общества ревнителей музеев. Профессор И.Е. Евсеев выступил с предложением обсудить закон о запрете выселения музеев из их помещений по предписанию администрации, создании союзов музеев, объединяющих их и защищающих их интересы.

На общей (соединенной) секции съезда предлагалось обеспечить музеи материальными средствами (Л.Я. Штернберг); принять единую номенклатуру и каталогизацию предметов (П. Щербатов); выработать нормальный (то есть типовой) устав. Для провинциальных музеев увеличить число центральных и в том числе общеэтнографических музеев (А.В. Орешников).

Н.М. Могилянский представил глобальный вопрос: что такое музей, какими должны быть их здания, убранство, штат и содержание, хранения и издания. А.А. Виталь предложил поощрять частных коллекционеров, а А. Попов – и лиц безвозмездно работающих в музеях.

Все секции предлагали создать особое бюро музеев. А.И. Анисимов обратил внимание «на печальный пример гибели предметов Новгородского музея ввиду отсутствия регламентации, регулирующей заведывание местными музеями». И.А. Линниченко считал необходимым создать

университетские музеи там, где их не было. И.А. Джавахишвили предложил обсудить вопрос о «племенных» (этнографических) музеях.

Были разработаны целевые установки съезда, составлен перечень вопросов, которые предполагалось обсудить на следующем съезде в январе 1915 г. В их числе было обсуждение нужд и интересов музеев и архивов и изыскание способов к их объединению. К участию на съезде было предложено привлечь представителей музеев Российской империи – правительственных, общественных и частных, а также представителей архивов, библиотек и других научных обществ и учреждений, преследующих одинаковые цели с музеями по сбору, регистрации и хранению памятников исторического и археологического значения.

А.М. Разгон (1991) впоследствии полагал, что исключение из участия в съезде представителей естественнонаучных, художественных и местных музеев искусственно ограничивало круг участников, создавая неверное впечатление о музейной сети вообще[349].

На съезде предполагалось, обсуждая деятельность музеев, разработать следующие вопросы: значение музеев (только научное или и воспитательное); разграничение задач центральных и местных музеев; установление источников содержания местных музеев; государственное попечение музеев, имеющих научное, общественное или государственное значение; условия помещений и обстановки провинциальных музеев.

Начало первой мировой войны вынудило отложить созыв съезда до более благоприятного времени, но дальнейшие события помешали этому.

Насколько доступными массам населения были музеи и выставки в начале XX века в Российской империи? Об этом можно судить по следующим сведениям. Все те, у кого существовала потребность в общении с произведениями искусства или предметами, отражавшими состояние наук, могли попасть в общедоступные музеи: Русский музей имени Александра III, в Эрмитаж в Санкт-Петербурге, в Третьяковскую галерею, Музей изящных искусств, Исторический музей в Москве. В Санкт-Петербурге, кроме упомянутых музеев, в 1912 году были открыты для бесплатного посещения Морской музей Адмиралтейства, Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого, Музей Академии художеств, Музей Министерства путей сообщения (нынешний Железнодорожный музей), Сельскохозяйственный музей и Музей барона Штиглица (оба в Соляном городке), музей Горного института и музей Императорского фарфорового завода, а также ряд выставок. Только в первой половине 1912 года в столице России были проведены международные выставки: пожарного оборудования, французской живописи, организации и материальному оснащению школ, применению электричества в быту и промышленности; общероссийские выставки: печати, «Ломоносов и Елизаветинское время», «Товарищества художников», «Русская жизнь в эпо-

ху Отечественной войны»; художественная выставка ученических работ «Императорского общества поощрения художников».

Музейное дело в Российской империи во второй половине XIX – начала XX веков развивалось соответственно общемировым тенденциям в этой отрасли культурной практики. Открывались новые музеи, весьма часто на основе частной и общественной инициативы. Все большую роль в создании музеев играли представители количественно увеличивающейся буржуазии. Общественность играла особую роль в формировании деятельности музеев ввиду довольно пассивной роли представителей государственных органов в этом деле. И консервативно, и либерально, и радикально настроенные слои населения принимали деятельное участие в организации музеев и выставок. Формировалось и профессиональное отношение к музейному делу, что получило отражение в работе Предварительного съезда музейных деятелей в Москве (1912).

Музейное дело в Италии

В общем направлении, хотя и своим путем, развивалось музейное дело и в других странах Европы. На заре объединения Италии еще не было национальных музеев, посвященных скульптуре и прикладному искусству, особенно средневековья и Возрождения. В этом проявлялись традиции культурного партикуляризма отдельных частей страны. В 1865 году в первой столице нового Итальянского королевства[350] Флоренции возник музей, призванный исправить это упущение: Национальный музей во Дворце подеста[351] Барджелло. Намерением организаторов музея было устройство коллекции, подобной музею Отель де Клюни в Париже или Саут-Кенсингтонскому музею (будущему Музею Виктории и Альберта) в Лондоне. В новое учреждение были переведены произведения искусства из майолики и бронзы, а также оружие из Галереи Уффици. Барджелло стал первым крупным музеем скульптуры периода Возрождения в стране после перевода туда статуй работы Донателло и Микеланджело из Галереи Уффици и мраморных пластических работ из Салона Чинквеченто[352] из Палаццо Веккьо. Отдел прикладного искусства музея получил стимул к развитию только с оформлением блестящей коллекции средневекового искусства, собранной преимущественно во Франции, которая была подарена ему в 1888 году Жаном и Луи Карранами[353].

Другим достижением музейного дела во Флоренции было перемещение скульптуры Микеланджело «Давид» с открытого пространства в Академию изящных искусств. Здесь для статуи было построено великолепное возвышение по проекту Эмилио де Фабриса[354] (1873). В 1891 году барельефы, созданные Донателло и Лукой делла Роббиа[355] для певческих галерей местного кафедрального собора, были помещены в Музей

делл`опере делла Дуомо, где они стали ядром для коллекции произведений искусства, принадлежащим этому кафедральному собору. Подобный тип музея сформировался в нескольких других городах (Орвьето, 1850; Сиена, 1870; Атри, 1912; Перуджа, 1923; Милан, 1953; Пиза, 1979).

В 1861 году в рамках возобновившейся политики ограничения влияния церковной организации гражданской власти Итальянского королевства установили (по образцу Франции) контроль над принадлежавшими церкви произведениями искусства. Во многих случаях власти попросту их распродавали, в других случаях оставляли на прежнем месте. В итоге этого нередко возникали сложные юридические проблемы. Но чаще всего, как это было во многих небольших городах Средней Италии, появлялась возможность за счет этих произведений искусства улучшить местные муниципальные коллекции и музеи, сосредоточивая в них произведения искусства средневековья и Возрождения.

Во второй половине XIX века произошло резкое увеличение археологических коллекций. Были созданы значительные новые коллекции и среди них Археологический музей во Флоренции (1881). Он включал в себя старые городские коллекции, но в основном предполагал стать центром материалов из этрусских могил, особенно для тех, которые были извлечены из них при их раскопках Луиджи Адриано Милани[356]. В 1889 году был основан археологический музей Вилла Джулия в Риме, чтобы представить там материалы раскопок в Южной Этрурии. Тогда же был создан Национальный Римский музей делла Терме в прилегавших к Термам Диоклетиане крытых аркадах, чтобы там разместить предметы, ежедневно извлекавшиеся из земли в ходе работ по строительству новой столицы Италии[357]. Таким образом государство создавало коллекции, достойные стать бок о бок с обильными городскими и папскими коллекциями Капитолия и Ватикана. В результате дарения частных археологических коллекций возникли новые музеи, такие, как Музей Барракко[358] в Риме (1902) или Провинциальный музей в Лечче, начало которому было положено коллекцией греческих и апулийских ваз, подаренных Сиджизмондо Кастромедиано[359] в 1868 году. Другие археологические музеи были расширены под руководством Эрнесто Скиапарелли[360] (1856–1928), который стал директором основанного еще в 1824 году в Турине Египетского музея. Фонды этого учреждения заметно пополнились за счет результатов успешных раскопок в Египте. Национальный музей в Неаполе обогатился в итоге раскопок в городской зоне Помпей и других под руководством Джузеппе Фиорелли[361].

Во второй половине XIX века в Италии появились новые формы музеев. В одних из них картины и скульптуры были размещены в залах, часто обставленных мебелью соответствующего экспонатам исторического стиля. В других произведения искусства были представлены в бо-

лее строгом оформлении. Многие из этих коллекций стали основой новых музеев, как независимых, так и подчиненных государственным или местным властям. В их число входили Музей Польди Пеццоли[362] в Милане (1881), позже расширенный за счет произведений исключительно высокого вкуса, приобретенных Джузеппе Бертини[363], музей Филанджьери[364] в Неаполе (1888), Музей Боргонья в Верчелли (1907), музей Ф. Стибберта во Флоренции (1909) с его экстраординарной коллекцией произведений европейского и японского искусства и галерея Франкетти на Набережной д`Оро в Венеции (1927).

Последние годы XIX столетия были весьма плодотворными для управления художественным наследием Италии. В Министерстве публичного просвещения после многих лет работы там видного искусствоведа Джованни Баттисты Кавальказелле[365] работали такие опытные специалисты в области музейного дела как Адольфо Вентури[366] и Джулио Канталамесса[367]. Даже деятельность лиц меньшего по сравнению с ними масштаба, таких, как Коррадо Риччи[368], была весьма успешной для работы музеев и попечения над ними. Благодаря деятельности плеяды перечисленных организаторов музейного дела фонды музеев заметно пополнялись за счет закупок, а переданные взаймы музейные предметы были вовремя возвращены их юридическим владельцам. Это можно было видеть на примере реорганизации миланской Пинакотеки Брера, проведенной в 1903 году Коррадо Риччи с помощью консультаций реставратора Луиджи Кавенгахи[369].

В 1902 году государство приобрело коллекцию Боргезе, которая была представлена для обозрения во дворце XVII века в парке Виллы Боргезе в Риме вместе с картинами и скульптурой из резиденции этого семейства[370]. Тенденции к более профессиональному подходу в музейном деле особенно проявились в работе Джованни Морелли[371], работавшего в Италии английского историка искусства Джозефа Артура Кроу[372] и Джованни Баттисты Кавальказеле. Документация и установление происхождения изобразительных источников приобрели новое значение в академической науке истории искусства, вытеснившей знаточество[373] в области их оценки. И это, и развеска полотен, и размещение скульптур в хронологической последовательности и по школам в музейных экспозициях и экспозициях коллекций оказали влияние на художественный рынок в Италии[374].

Богатое культурное наследие Италии накладывало определенный отпечаток на характер музейного дела и коллекционирования. Основные усилия коллекционеров и музейного дела были направлены на сохранение, интерпретацию и представление традиционных произведений искусства, что в определенной степени сдерживало поступление в коллекции и музеи произведений новых течений в искусстве. Это порождало со стороны представи-

телей этих течений и связанных с ними кругов общества враждебное отношение к музеям, как к хранилищам традиционного искусства[375].

Музейное дело в Польше

Своими особенностями отличалось развитие музейного дела в польских землях, поскольку они были разделены в 1772–1795 годах Австрией и Пруссией, а в 1815 году и Россией. На этих территориях не было условий для создания таких крупных общенациональных музейных центров, какие создавались, скажем, в соседних Чехии, Словакии и Венгрии, входивших в состав Австрийской империи, как и южная часть Польши[376].

Одной из попыток создать национальный музей было основание в Варшаве, находившейся тогда на территории, входившей в состав Российской Империи, в 1862 году Музея изящных искусств, фонды которого были пополнены за счет приобретения многочисленных картин на распродаже коллекции И.П. Вейера[377] в Кёльне. Однако после подавления царизмом освободительного восстания 1863–1864 годов наступили политические репрессии, которые задержали развитие музея. Его передали в ведение управы Варшавы[378], не сочтя возможным учреждать там национальный музей[379].

Выставки произведений искусства и памятников старины, которые устраивались с 1850 годов, свидетельствовали об интересе в обществе национальной истории[380]. Художественные выставки организовывало созданное в 1860 году в Варшаве Общество поощрения изящных искусств.

В 1870-е годы среди польской общественности возникла и распространилась мысль основания в давней столице Польши Кракове (одном из центров тогдашней австрийской провинции Галиция) общенационального музея. Эта идея усилилась после утверждения Францем-Иосифом I автономии Галиции (1867) и после перехода поста президента (главы администрации) Кракова к ученому Юзефу Дитлю[381]. Тот активно поддерживал инициативу создания музея. Представители общественности отдавали себе отчет в том, что Краков, в котором сохранилось немало памятников истории и который управляется поляком, может сыграть особую роль на трудном пути к независимости и объединению разделенных границами земель. Ни на территории Пруссии, ни на территории Российской империи таких условий не было. Ю. Дитль официально представил проект учреждения музея в реставрированном здании Сукенниц[382] на Главном Рынке Кракова. Он полагал, что это место, достойное «галереи Польши, королей, героев, ученых и художников, где также должны находиться исторические картины, венчающие великие события нации, этнографические коллекции, а также изображения старинных польских войск»[383].

В октябре 1879 года по инициативе кругов местной творческой интеллигенции во главе с художником Хенрыком Семирадским[384] был открыт национальный музей[385], для образования фондов которого ряд художников подарил свои картины. Был образован музейный комитет, исполнительный орган которого возглавил художник Ян Матейко. Этот живописец создавал свои патриотические исторические полотна и старался ими вызвать соответствующий резонанс в сознании соотечественников. Он оказал большое влияние на формирование программы музея.

Директором музея был назначен художник Владислав Лущкевич[386]. В состав фондов музея входили не только произведения искусства, но и историко-археологические предметы.

До первой мировой войны Национальный музей в Кракове был единственным крупным музейным польским учреждением, сосредоточившим памятники польской художественной культуры. В это хранилище ценностей национальной художественной культуры поступали пожертвования со всей Польши и от многих поляков диаспоры.

В 1903 году музей получил в пожертвование от графа Эмерика Гуттен-Чапского коллекции из его имения «Станьково» (под Минском, Беларусь)[387], состоявшие из собрания монет и медалей, большого кабинета гравюр, произведений декоративного искусства, памятников старины и значительной по количеству книг специальной библиотеки. В 1904 году во владение музея поступил дом, в котором жил и творил Ян Матейко, и там был открыт филиал, посвященный памяти художника.

Либеральная в тот период политика австрийских властей давала музею возможность успешно развиваться. Однако его развитие сдерживалось отсутствием специального помещения. В Сукенницы он переместился гораздо позже, после возрождения независимости Польши.

На территории Прусского королевства в Познани Общество друзей науки (создано в 1857 году) открыло Музей польских и славянских древностей (1857). Его основой была коллекция Северина Мельжинского, основателя Общества народного просвещения (1872) в Познани[388]. В музее находились галерея картин различных европейских школ, галерея польских картин, нумизматическая коллекция и историко-культурные собрания, открытые в собственном доме коллекционера. В 1908 году коллекции музея были переведены в новое, специально построенное для него здание.

В противовес созданию Музея польских древностей прусские власти основали в Познани в 1894 году Музей императора Фридриха для онемечивания местных поляков. В 1904 году музей был переведен в новое здание. Годом раньше в это учреждение поступила в постоянное пользование ценная картинная галерея магнатского семейства Рачиньских[389], соб-

ранная на протяжении ряда десятилетий благодаря приобретениям на аукционах Парижа, Рима, Мадрида и Берлина[390].

По частной инициативе в XIX веке на прусской тогда территории Великой Польши, в районе культурного влияния Познани были созданы три крупных ценных собрания. В своем замке Курник магнатская семья Дзялыньских начала создавать в 1840–1850-е годы библиотеку и музейные коллекции, а парк превратила в ботанический сад. Весь этот музейный комплекс носил в известной степени общественный характер.

Другая коллекция возникла во дворце в Рогалине. К собранной в первой половине XIX века Эдвардом Рачиньским[391] коллекции его родственник Эдвард Александр Рачиньский[392] в 1870–1880-е годы добавил галерею современных ему полотен французских, бельгийских и польских мастеров кисти. Накануне первой мировой войны для картинной галереи был выстроен специальный павильон в дворцовом парке.

Большой известностью пользовалось собрание в замке в Голухове, неподалеку от Калиша. Он был превращен в музей в 1875–1882 годах Изабеллой Дзялыньской из рода Чарторыских[393]. Стены и интерьер замка были украшены архитектурными деталями и скульптурами, восходящими к Средневековью и XVII веку и привезенными сюда преимущественно из Италии и Франции. Здесь находились коллекция 250 античных ваз, разнородные коллекции полотен и графики различных европейских школ, французская средневековая и ренессансная эмаль и бронза[394].

Брат Изабеллы Дзялыньской Владислав Чарторыский[395] в 1876 году передал богатые коллекции своего семейства, в том числе уцелевшие пулавские собрания и коллекции из Отеля Ламбер в Париже – (о них см. выше) в Краков в предоставленное для их размещения городской общиной старинное здание в Старом Мясте. В созданной там Коллекции Чарторыских находилось около 450 картин (включая картины Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рембрандта) и миниатюр, около 2700 памятников Древнего Востока и античного мира, около 2200 рисунков и гравюр, ценная библиотека и архив[396].

В Варшаве из числа старых магнатских коллекций во второй половине XIX – начала XX веков стали доступными научным работникам три больших собрания. Это были большие библиотеки, составленные совместно с музейными коллекциями, принадлежавшие родам Красиньских, Пшездецких и Замойских. Все они имели характер частных научных учреждений[397].

В 1860 году начали свою деятельность библиотека и музей Красиньских[398]. Они были перемещены в специальное здание, построенное для них, в 1913 году. Собрания состояли из галереи картин, в которой преобладали портреты, отдела прикладного искусства, арсенала и коллекции костюмов.

Библиотека и музей Пшездецких были перемещены из провинции в Варшаву в середине XIX века[399]. В 1870 году для них было построено по заказу Александра Пшездецкого[400] специальное здание. Кроме картинной галереи там же находились богатая коллекция гравюр и рисунков и архив польской художественной культуры.

Основание богатой коллекции Замойских[401] относится к XVI веку и связано с созданием Академии в их родовом городе Замосцье поблизости от Люблина[402]. В 1804 году собрания были перевезены в Варшаву, а в 1868 году для них было возведено специальное здание. В музее Замойских помимо коллекции картин, небольшого археологического собрания и собрания прикладного искусства находились ценные коллекции иллюстрированных рукописей, графическое и нумизматическое собрание.

Большая часть упомянутых коллекций погибла во время осады гитлеровцами Варшавы (1939) и подавления ими освободительного восстания там (1944), равно как и коллекции Браницких в их варшавских дворцах, а под Варшавой – коллекция Потоцких в Яблонном, где до 1944 года сохранилась часть коллекций, оставшихся после смерти короля Станислава Августа Понятовского. Кроме убранства дворцовых интерьеров, эти коллекции включали в себя картинные галереи, насчитывавшие по нескольку сот произведений западноевропейского искусства. Уцелело только незначительное количество этих картин[403].

Во второй половине XIX века на польских землях возникали и естественнонаучные, технические и экономические музеи.

В атмосфере распространения идей позитивизма[404] и органического труда[405] успешно реализовались проекты создания музеев промышленности и ремесел, соединенных с институтами профессионального обучения молодежи (по типу механических институтов в англоязычных странах) и с научно-исследовательскими институтами.

На их создание несомненно повлиял опыт Саут-Кенсингтонского музея в Лондоне и музея Дж. Рескина в Уокли Хилле.

В Кракове был открыт Промышленно-ремесленный музей[406], основанный доктором Адрианом Баранецким[407]. Он приобрел для музея в 1864–1867 годах в Британии и Франции около пяти тысяч предметов промышленности и технического происхождения. При музее были организованы высшие научные курсы для женщин[408], профессиональные ремесленные курсы и мастерские. Просветительскую работу сотрудники музея вели в ходе выставок и докладов.

Музей состоял из двух отделов (промышленного и этнографического) и мастерской гипсовых копий. В промышленном отделе были образцы сырья, изготовленных из него материалов, готовой продукции, а также моделей машин и механизмов. Этнографический отдел располагал изделиями народного ремесла изо всех польских земель, а также из других,

нередко из экзотических стран, исследованных путешественниками с территории Речи Посполитой. Недостаток оригинальных старинных предметов компенсировала мастерская гипсовых слепков. Здесь было налажено производство избранных произведений искусства, особенно фрагментов архитектуры, скульптуры и мелких предметов декоративного характера. Они были популярными в тот период, поскольку служили как вспомогательные материалы при преподавании искусства и как образцы для проектирования новых зданий и создания новых учреждений. Часть их продавалась посетителям музея.

В 1875 году основан в Варшаве общественный Музей промышленности и сельского хозяйства[409]. В этом учреждении были естественнонаучные коллекции, собрания предметов художественных ремесел, богатые этнографические коллекции. В основе деятельности музея лежало распространение профессиональных научно-технических знаний. При музее существовала ремесленно-промышленная школа, были организованы разнообразные профессиональные курсы. Устраивались специальные выставки, читались лекции. Были созданы научно-исследовательские отделы: химический, физический, метеорологический, геологический, антропологический и этнологический. В музее была также представлена археологическая коллекция.

Деятельность Музея промышленности и сельского хозяйства дополнялась в Варшаве деятельностью Музея ремесел и прикладного искусства, который собрал собственные коллекции и с 1891 года в течение полустолетия вел профессиональные и рисовальные курсы, проводил просветительскую работу в области популяризации художественной культуры[410].

В Варшаве создавались и интересные частные коллекции. Одной из них была коллекция первобытной археологии в Польше Эразма Маевского (с 1892 года)[411].

Богатым по своему содержанию был зоологический кабинет Главной школы в Варшаве. Его хранитель Владислав Тачановский собрал богатую коллекцию чучел и яиц местных и иноземных птиц[412]. Чучела птиц и млекопитающих поступали в кабинет в частности от зоолога родом из Беларуси Константина Ельского из Гвианы и Перу[413].

В Кракове создавались естественнонаучные, географические и этнографические музеи. Одни возникали по частной инициативе, а другие по инициативе основанной в 1872 году Польской академии наук (первоначально она существовала как Краковское научное общество). В городе в 1877 году возник Орнитологический музей, созданный магнатским родом Браницких[414]. В 1911 году как общественное учреждение возник Музей польской этнографии в Кракове. Его основой стала частная коллекция этнографа С. Удзели. Археологический музей был создан в Кракове в 1858 году по инициативе художника Войцеха Корнеля Статтлера[415], поэта

и географа Винцента Поля[416] и философа Юзефа Кремера[417]. Создание музея связано с выставкой славянских древностей, организованной Краковским научным обществом. Часть экспонатов выставки перешла в собственность общества и стала основой фондов и экспозиции музея[418].

Пополнению коллекции способствовали археологические раскопки в Египте (1906–1914), организованные Академией[419] и передача музею южноамериканских коллекций Владиславом Клюгером[420].

В 1858 году был основан и другой музей Научного общества (позже Академии). Тогда для него стали собирать геологические образцы. Спустя семь лет члены Общества стали передавать в музей зоологические и ботанические предметы. Собранные предметы окружающей среды составили основу оформления в 1870 году Физиографического музея[421].

В последней четверти XIX века в среде общественности польских земель стала насущной задача организации провинциальных музеев. Она находила все более широкие возможности для реализации. Были открыты музеи в Торуни (1861), Быдгоще (1880), Тарнуве (1888), Люблине (1906), Кельце (1908), Радоме (1910). Другим подобным учреждением стал музей, созданный в курорте Наленчув неподалеку от Люблина в начале XX века Вацлавом Лясоцким[422] и другими популяризаторами лечебных свойств местных минеральных вод.

Создавались музеи, посвященные культуре отдельных национальных (немецкого, еврейского) меньшинств Польши. Среди них были музеи еврейской культуры: в Гданьске (он возник на основе коллекций местного коммерсанта Лессера Гелдзиньского)[423] и в Варшаве (сформирован из коллекции иудаики историка искусства Матиаса Берсона – (1910)[424].

Организации местных музеев содействовало возникновение музейной секции при Польском Краеведческом обществе (1908).

Художественные и исторические выставки стало организовывать возникшее в начале XX века Общество охраны памятников старины. Выставки этого общества были преимущественно ретроспективные, в то время как выставки другой подобной организации – Общества поощрения изящных искусств были посвящены в основном современному искусству. Общество охраны памятников старины собирало также музейные коллекции. Позже в период организации в Варшаве Национального музея они были переданы в его распоряжение.

В десятилетие накануне Первой мировой войны в Польше, как и в других странах, стали вестись дискуссии по вопросам реорганизации музейного дела. Уже в конце XIX века, а в особенности в начале XX века они стали предметом обсуждения научных съездов в различных странах Европы и международных конференций, а также научных трудов и журнальных статей. Стремление сделать музеи доступными и понятными широким кругам посетителей, проекты А. Лихтварка относительно чет-

кого определения общественных и просветительных функций музеев всесторонне обсуждались, например, на съезде в Мангейме (1903). Выдвинутые на этом съезде положения и проблемы, связанные с идеей деления музейных коллекций на предназначенные для экспозиции и для научного изучения, были рассмотрены в цикле статей литературного критика и поэта (известного под псевдонимом «Мириам») Зенона Пшесмыцкого[425].

Накануне первой мировой войны, в апреле 1914 года в Кракове состоялся первый съезд польских музейных работников. На съезде был создан Союз польских музеев. Однако началась война. Она отложила споры и задержала развитие Союза. Одетые в униформу различных государств поляки были вынуждены воевать друг против друга на стороне воюющих держав за чуждые им интересы.

Тем не менее, когда появилась реальная надежда на развитие в новых условиях независимой Польши, в 1917 году вышла книга, которая была призвана подытожить достижения польского музейного дела и, в том числе, коллекционирования и наметить пути дальнейшего свободного развития ставшей реальным элементом национальной культуры ее отрасли. Это была книга профессора Киевского университета Мечислава Третера «Современные музеи», вышедшая в 1917 году на польском языке[426].

Музейное дело в других странах Европы

Для развития музейного дела в европейских странах решающее значение имело формирование этнического самосознания среди их жителей в условиях вовлечения в развитие исторического процесса более широких, чем ранее, масс населения. Борьба многих европейских народов Центрально-Восточной и Северной Европы за независимость, за сохранение их этнических особенностей, признание права на самостоятельное развитие отдельных областей и регионов привела к проявлению общественной потребности в создании музеев, которые могли бы сохранять и демонстрировать вещественные, изобразительные и письменные свидетельства истории различных этносов. Музеи нередко становились центрами развития культуры отдельных этносов и областей их проживания[427].

Таким центром стал Чешский Национальный музей в Праге. Долгое время он не располагал соответствующим его богатым фондам помещением. На Вацлавской площади столицы Чехии в 1885–1890 годах для него было возведено неоренессансное здание по проекту Йосефа Шульца[428], вписавшееся в монументальный архитектурный ландшафт старой части Праги. Его фасад протянулся на сто метров, вестибюль и лестница были украшены многочисленными барельефными скульптурными изображениями аллегорических персонажей и национальных героев. В центральном зале, названном Пантеоном, были помещены бронзовые бюсты

деятелей чешской национальной жизни, культуры и науки. Пантеон вскоре стал местом торжественных собраний и манифестаций, а, следовательно, выполнял не только музейные функции. Поскольку возведение Национального музея общественность признала успехом архитектуры, Й. Шульцу было поручено создание проекта здания Музея прикладных искусств (построено в Праге в 1892–1901 годах).

В Чехии получило мощное развитие устройство местных музеев. Еще в 1814 году был создан музей в Опаве (чешская часть Силезии)[429]. В 1866 году был создан музей в Пршибраме[430], в 1873 году в Либерце[431], а в 1878 году в Ческе-Будеёвице[432].

В этот же период создаются объединения сотрудников музеев и лиц, поддерживающих деятельность этих учреждений. В Оломоуце в 1883 году была создана Музейная ассоциация[433]. Начинают выходить музееведческие издания «Вестник чешских музеев и археологических обществ» (Прага, 1895) и «Чешские музейные анналы» (Прага, 1903)[434].

В конце XIX – начале XX веков специализация музеев охватывает и Чехию. В 1885 году организаторы спортивного общества “Сокол” для популяризации спорта создали в Праге Музей физической культуры[435]. В 1907 году в Брно был устроен Моравский земледельческий музей[436]. А в 1918 году в Чехии в Вишнем Броде был открыт Почтовый музей[437].

Возникали в стране и музеи, посвященные культуре национальных меньшинств. Представители немецкого этноса ощущали, что их политическое влияние ограничивается по мере эмансипации ненемецких этносов в Австрийском королевстве[438]. Стремление среди немцев, проживавших в Чехии, подчеркнуть свою этническую идентичность проявилось в создании немецких музеев. В 1883 году Немецким обществом Судетских гор во Врхлаби был создан местный музей[439], а в 1903 году возник Немецкий музей в Праге[440].

Более экзотическим, чем немецкие музеи, был Еврейский музей в Праге (1906). Он содержал обрядовые предметы и рукописи местной европейской общины, собранные С.Х. Либеном[441].

Не менее интенсивно, чем в Чехии, развивалось музейное дело, начиная с середины XIX века, в соседней Словакии[442]. Достаточно сказать, что в этот период были открыты музеи в Кежмароке (1848)[443], Левоче (1883)[444], Попраде (1886)[445], Банской-Бистрице (1889)[446], Кремнице (1890)[447], Турчанском-Свети-Мартине (1893), Скалице (1905)[448], Банской-Штьявнице (до 1919)[449].

Подобный рост количества местных музеев был мотивирован подъёмом уровня национального сознания словаков как реакцией на усилившуюся мадьяризацию Словакии, находившейся в составе Венгерского королевства с X века как его интегральная часть под названием «Фельвидек (Горный край)»[450]. Усиление мадьяризации представителей невен-

герских этносов было непосредственно вызвано созданием в 1867 году двуединой Австро-Венгерской державы.

В музейном деле этнической Венгрии Венгерский Национальный музей продолжал играть ведущую роль. Появились и другие по специализации музеи: Этнографический (1872) и Сельскохозяйственный[451] (1896) – оба в Будапеште, Естественнонаучный музей в Рече[452], Еврейский (1895) в Будапеште[453].

Во второй половине XIX века возникали новые музеи и в других европейских странах. В этот период распространяется специализация музеев, связанная с делением существующих “музеев-гигантов” и с выделением совершенно новых музейных коллекций согласно принятым тогда научным критериям. Эта тенденция в первую очередь развивалась в естественных, археологических и этнографических коллекциях. Специализация музейного дела отражала дифференциацию наук. Наряду с созданием минералогических, геологических, палеонтологических, ботанических и зоологических отделов в крупных естественнонаучных музеях, происходило создание специализированных музеев, посвященных отдельным наукам. Возникали и специализированные коллекции: всеобщего, зонального, континентального, регионального характера.

Особый вид составляли минералогические музеи, в которых образцы минералов, руд, горных пород, окаменелостей экспонировали в той форме, в которой они встречаются в природе. По-другому представляли образцы растений в ботанических музеях, где их экспонировали в высушенном виде, то есть в состоянии отличающемся от их естественного. Чтобы добиться представления растений в приближенном к натуральному состоянию виде, показывали их погруженными в консервирующую жидкость. Часто ботанические музеи открывали при ботанических садах, а зоологические музеи при зверинцах.

Специфической группой естественнонаучных музеев были лесные музеи, которые нередко совмещали с охотоведческими отделами.

В зоологических музеях всё чаще показывали не только зрелые формы представителей животного мира, но и иллюстрировали все стадии их развития. Обычно старались показывать предметы, связанные с жизнью животных, например: птичьи гнёзда или плотины бобров.

Некоторые музеи целиком посвящали морской фауне и флоре, устраивали колоссальные аквариумы, чтобы экспонировать живые образцы[454], и рыболовецкие отделы. Аналогично морским и рыболовецким музеям создавались горные музеи, например: Альпийские музеи в Турине и Мюнхене, а в Польше Татранский музей в Закопане (он был создан в 1889 году и стал центром региональных исследований).

В таких музеях сосредоточивали не только природные предметы, но также и вещи, свидетельствующие о жизни человека в горах, в том числе археологические и этнографические предметы.

Специализировались и археологические коллекции. Изменилось отношение к археологии, которая первоначально занималась памятниками греко-римской культуры. Со времени Египетского похода Наполеона Бонапарта (1798–1799) и открытия многочисленных памятников истории и культуры и расшифровки Ф. Шампольоном египетской письменности (1821) археология включила в свой состав египтологию. В XIX веке жители Европы стали больше интересоваться древностями Малой Азии и Месопотамии, других земель Ближнего Востока, а затем Центральной Азии, Индии, Дальнего Востока и Центральной Америки. Многие предметы, обнаруженные археологами, старались оставить на месте, понимая, что нередко они – единственные свидетельства прошлого некоторых народов и представляют их неоспоримую собственность. Так возникли археологические музеи в Мадриде (1867), в Греции в Афинах (1874) и Дельфах (1903), в Турции в Стамбуле (1869). Музей в Стамбуле формировали европейские образованные турецкие аристократы братья Хамди-бей (Осман Хамди Эдхем) и Халил-бей (Халил Эдхем Эльдем)[455].

Постоянно возрастал интерес к старинной и современной народной культуре и к цивилизации первобытных этнических групп. Было признано, что главная цель этнографических музеев наглядная демонстрация традиционной культуры, основанной на неписанной, передаваемой непосредственно традиции. Позитивистские научные взгляды и универсалистские научные побуждения породили концепцию крупных этнографических музеев в Британии, Германии и России, о которых речь шла выше. Кроме научных мотивов, появление сотен новых, локальных этнографических музеев или этнографических отделов в региональных музеях было связано с патриотическими и просветительскими тенденциями среды общественности конкретных местностей. Так возникали этнографические музеи в Болгарии (София, 1893), Голландии (Роттердам, 1883) и другие подобные учреждения.

Колониальная экспансия империалистических государств вызвала интерес господствовавших слоёв этих стран к жизни и быту народов колониальных и зависимых стран. В связи с этим собирались этнографические коллекции в старых музеях и создавались новые музеи. Особенно обширные коллекции по этнографии зависимых стран имели Голландский колониальный музей в Харлеме (1865), Лейденский этнографический музей (оба в Нидерландах), Музей Центральной Африки в Бельгии (Брюссель, 1897), не говоря уже об этнографическом отделе Британского музея и Музее Питт-Риверса.

Особой формой этнографических музеев стали музеи под открытым небом[456]. Сама мысль спасения старинной сельской архитектуры, особенно деревянных строений, восходит к концу XVIII века. В 1790 году швейцарский писатель Шарль де Бонстеттен выступил с идеей создания английского сада на берегу моря, где стояли бы жилища лапландцев (саамов-В.Г.), дома жителей Овечьих (Фарерских) островов и жилища исландцев с домашней утварью и орудий сельскохозяйственного труда этих народностей[457]. Норвежец Й.К. Даль приобрел в 1841 году деревянный средневековый храм в окрестностях озера Ванг в Норвегии и подарил его прусскому королю Фридриху Вильгельму IV. Храм был перевезён в Нижнюю Силезию (ныне в составе Польши)[458]. В 1873 году на Международной выставке в Вене представлен ряд сельских жилищ из различных частей Австро-Венгрии. На Колониальной выставке в Амстердаме в 1883 году был представлен “кампонг” (индонезийская деревня). Спустя два года эта деревня под открытым небом была передана в Этнографический музей в Лейдене. В музее «кампонг» привлекал толпы посетителей, пока он не был ликвидирован в 1891 году, поскольку его повредила непогода. На Парижской Всемирной выставке 1889 года был организован показ жизни представителей двенадцати различных африканских этносов, а также яванцев, китайцев, японцев, тонкинцев (жителей севера теперешнего Вьетнама) в их домах. Жители экзотических стран, облачённые в национальные одежды, питались национальными блюдами, занимались традиционными ремёслами, исполняли свои ритуалы и национальную музыку.

Интерес к традиционным формам сельского строительства и быта проявлялся в это время в работах выдающихся антропологов и этнологов. Однако, действительным инициатором и создателем их стал шведский филолог учитель Артур Хазелиус[459].

А. Хазелиуса, как и многих других его современников, беспокоила проблема нарастающего в век технической и политической революции отчуждения человека, его подавленности условиями бытия, утраты традиционных связей с окружающими людьми, средой обитания, природой. Он ясно видел, как промышленная революция и социальные перемены угрожали спокойным, соразмерным и отличающимися друг от друга путям развития жизни в различных частях Швеции и Норвегии (оба государства находились с 1815 года в персональной унии).

В скандинавских странах на протяжении многих поколений не было окончательно сформировавшихся феодальных отношений, которые могли бы отделить народную культуру от культуры высших слоёв общества. На территории Швеции и Норвегии долгое время не велись военные действия. Немногочисленность аристократии и бюргерства способствовала тому, что народная культура там развивалась как общенациональная.

При поддержке общественности А. Хазелиус собрал образцы мебели, домашней обстановки, утвари, орудий труда, костюмы и разместил их в Стокгольме в Музее скандинавской этнографии (1873). Он принял участие во Всемирной выставке 1878 года в Париже, где экспозиция скандинавских коллекций пользовалась успехом. Коллекции музея росли. А. Хазелиус пришёл к выводу, что целые строения слишком громоздки, чтобы разместить их внутри зданий музея. Он приобрёл тридцать гектаров скалистого обрыва в старом укреплении Скансен, на острове Юргорден, возвышавшемся над Стокгольмской гаванью, и открыл здесь в 1891 году музей под открытым небом[460]. Поблизости от Скансена было возведено монументальное строение в новоренессансном стиле для размещения значительных этнографических коллекций, находящихся во владении государства, – Этнографический музей.

Создание музея под открытым небом стало типичным образцом проявления зарождавшегося регионалистского родиноведческого движения.

Структуру музея в Скансене составили старинные постройки, привезённые туда со всех уголков двух скандинавских стран. Среди них были крестьянские дома, помещичья усадьба, амбары, дворовые службы, мастерские, церковь, лавки. А. Хазелиус и его преемники по должности директора Этнографического (с 1906 года Северного) музея Бернард Салин (занимал должность в 1902–1913 годах) и Густав Упмарк (занимал должность в 1913–1928 годах) устроили привлекательные сады и типичные крестьянские поля, как естественный фон расположенным здесь зданиям. Внутри зданий была расставлена аутентичная мебель и утварь. Экскурсоводы в традиционных костюмах рассказывали посетителям о культуре, традициях и жизни прежних жителей домов Скансена. Богослужение и многочисленные венчания совершались в деревянной церкви XVIII века. Музыканты исполняли старинные мелодии и пели традиционные песни, танцоры исполняли национальные танцы. Стеклодувы и другие ремесленники делали вручную на виду у публики традиционные предметы обихода. Парк оживляли домашние и дикие животные. Играли оркестры, составленные из числа лучших музыкантов Европы. На открытых эстрадах выступали театральные труппы.

Так А. Хазелиус попытался использовать идею наследия и понимания прошлого в условиях постоянного влияния изменений новой жизни и «помещал исторические предметы в их функциональный контекст (…) на фоне их цельного культурного окружения»[461]. Он восстанавливал жизнь ранних эпох, стимулируя чувственное восприятие и демонстрируя запоминающийся опыт.

Тщательно восстановленная окружающая обстановка другого времени пробуждала мысли и эмоции посетителей и как бы помогала им переместить увиденное в свою жизнь.

Музейная концепция А. Хазелиуса вдохновила и других людей на создание скандинавских музеев подобного Скансену типа. Директор развлекательного парка Тиволи в Копенгагене Бернгард Ольсен собрал этнографическую коллекцию, которая вошла в состав фондов Датского Национального музея, а в 1901 году был открыт самостоятельный Фриландский музей типа Скансена в двенадцати км от Копенгагена[462].

В странах, находившихся под чужеземным правлением или потерпевших поражение в войнах против усилившихся соседей (как Дания), мотивация создания музеев подобного профиля объяснялась стремлением компенсировать ощущение своей зависимости от больших этносов.

Создание в 1902 году Норвежского народного музея на полуострове Бюгдой в столице страны Христиании (ныне Осло) свидетельствовало о стремлении норвежского народа освободиться от унии со Швецией (что и произошло в 1906 году). Норвежского дантиста Андреса Сандвига[463] из Лиллехаммера беспокоило то, что старинную мебель и утварь из его города вывозили для устройства общескандинавского музея в Стокгольм. Медик стал собирать предметы народного быта. В конечном итоге он разместил собрание этих предметов в местности Майхауген. Финляндский востоковед Аксель Олаи Хейкель[464] основал первый в Финляндии этнографический музей под открытым небом на острове Сеурасаари около Хельсинки (1917). Датский школьный учитель Петер Хольм[465] устроил музей «Старый город» в Орхусе на полуострове Ютландия в Дании в 1909 году.

Музеи под открытым небом позже получили распространение, кроме скандинавских стран, в Центрально-Восточной Европе, особенно в Германии, в Австрии, Чехии, Венгрии, Румынии, Польше, России, Украине, Беларуси, в странах Балтии. В средиземноморских странах, располагающих множеством археологических комплексов, этой формой музеев заинтересовались мало, тем более, что она прежде всего касалась строений из древесины. Некоторые исследователи рассматривали их преимущественно как этнографические парки. Но отделять фольклор и этнографию от социальной истории достаточно затруднительно. Скорее всего, это исторические музеи, отображающие не одни лишь этнографические особенности различных регионов, но и политическую, социальную и экономическую историю.

На примере формирования музеев под открытым небом можно видеть насколько разнообразными становились группы музеев в связи с развитием культуры общества. Со временем выделились такие виды подобных музеев как музеи деревни, музеи народного строительства и этнографические парки.

Музейное дело в США

Музейное дело и его составные элементы развивались в Соединённых Штатах Америки с явным запозданием по сравнению с Европой. В середине XIX века в стране существовал ряд коллекций и музеев. К 1852 году около двадцати коллекций располагали собственными «кабинетами». В них преобладали зоологические и геологические предметы, использовавшиеся в учебных целях. Некоторые из подобных кабинетов были вполне доступны публике. В 1860-е годы было основано ещё двадцать пять подобных кабинетов. Ещё в 1850-е годы Гарвардский университет (Кембридж, штат Массачусетс) получил в дарение коллекцию гравюр. В Мичиганском университете (Энн-Арбор) стали сосредоточиваться гипсовые слепки скульптур. Постоянные коллекции Йельского университета (Нью-Хейвен, Коннектикут) формировались с 1871 года. Тогда его правление приобрело коллекцию примитивной итальянской живописи, составленную литератором Джеймсом Джарвисом[466], проведшем тридцать лет во Флоренции.

Публичные музеи в стране были редки. В 1850-е годы Бруклинский музей (ныне Нью-Йорк) открыл свою художественную галерею созданную на основе завещанной ему коллекции стоимостью в 50 тыс. долларов. Основной альтернативой таким музеям были немногочисленные выставки частных коллекций[467]. Юрист Томас Дж. Брайен (1802–1870) в то же десятилетие представлял посетителям своё собрание «Брайеновскую коллекцию христианского искусства».

Вплоть до 1870-х годов музейная сеть и количество коллекций в США заметно уступали аналогичному культурному феномену в Европе как в количественном, так и в качественном отношении. Положение резко изменилось в 1870-е годы, начиная с которых на протяжении ряда десятилетий произошло наибольшее в истории перемещение богатств культурного наследия из одного полушария в другое.

Начиная с 1870-х годов сосредоточение промышленности и населения в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Детройте, Чикаго и других городах привело к концентрации капитала в руках небольших групп разбогатевших коммерсантов, промышленников и финансистов, которые стали собирать произведения европейского искусства такими быстрыми темпами, какие не наблюдались в других странах.

Качественно изменился характер коллекционирования. В США на протяжении жизни одного только поколения горстка финансистов, промышленников и коммерсантов сосредоточила в своих руках материальные средства для создания многочисленных публичных коллекций, а также составила крупнейшие в стране и в мире частные коллекции.

Отношение к искусству в американском обществе изменилось коренным образом. Оно в отличие от предыдущего периода перестало считаться у прагматично ориентированных деловых американцев каким-то чудачеством или любопытством. К самому искусству постепенно в обществе стали относиться с вниманием и уважением как к культурной продукции, обладающей важными моральными и эстетическими свойствами. Такой перемене способствовало повышение научного уровня истории искусства в Европе, а затем и США и возникновение с 1850-х годов художественного рынка в Нью-Йорке.

Повышался уровень качества частных художественных коллекций в США. Первые крупные коллекции стали пополняться произведениями подлинного художественного значения. Этому способствовали своей деятельностью обладавшие познаниями торговцы произведениями искусств. Наиболее известные из них были связаны с галереями в Париже. Среди их числа наиболее выделялся Мишель Кнедлер[468]. Такие торговцы стали переселяться в Нью-Йорк и другие крупные города Атлантического побережья США.

Для иллюстрации расширения влияния художественного рынка на коллекционирования показателен успех скульптора Джона Роджерса[469]. Он пересылал по почте гипсовые копии статуэток потребителям этой формы искусства.

Появление общественной прослойки богатых деловых людей стимулировало стабильное функционирование в культуре США коллекционирования и торговли произведениями искусств.

Ряд коллекций носил специализированный характер и отпечаток вкусов своих хозяев[470]. Так, Изабелла Стюарт Гарднер[471] собирала в Бостоне преимущественно произведения итальянских мастеров, супруги Генри и Луизина Хевмейеры – картины испанских художников[472], промышленник Чарлз Л. Фрир[473] – не только европейские картины, но и произведения искусств Дальнего Востока. Ч.Л. Фрир размещал свою коллекцию в своем доме в Детройте. В 1904 году она была предложена владельцем Смитсоновскому институту в Вашингтоне, созданному на завещанные английским химиком Дж. Смитсоном[474] средства для подъёма и распространения знаний среди американской науки[475]. Это было первое значительное пожертвование частным лицом американской науке художественного собрания.

Галерея Ч. Фрира в Вашингтоне, возведённая по проекту архитектора Чарлза А. Плэтта[476], была открыта для посетителей в 1923 году. В неё в качестве дополнения было включено прекрасное собрание произведений японского и китайского искусства издателя Агнес Мейер[477].

Новые коллекционеры этого периода не разделяли сдержанного отношения своих предшественников к приобретениям произведений ис-

кусств. Они стремились рекламировать собственное богатство, поселялись в роскошно устроенных апартаментах, которые украшали большими по размерам произведениями искусств на драматические сюжеты. Картины и скульптуры, приобретаемые ими, значительно отличались от тех, которые собирались коллекционерами в предшествующие десятилетия. Сомнительные произведения старых мастеров (преимущественно итальянского и северного европейского Возрождения) или современных американских авторов (а именно они составляли основу более ранних коллекций) были вытеснены работами французских мастеров живописи того времени. Обычно приобретались полотна упрочившихся любимцев французских академических салонов Р. Бонёр и А.В. Бугро (внимание к ним популяризовал Сэмюель П. Эйвери)[478] или же полотна художников Барбизонской школы[479], которые представлял нью-йоркской публике преимущественно М. Кнедлер. Эти перемены частично стимулировала группа европейски мысливших американских художников, которые консультировали коллекционеров.

Многие приватные коллекции часто создавались с тем, чтобы в перспективе быть представленными публике в специально устроенных для этого учреждениях. Новое богатство получало отражение в оформлении музеев, основатели и благотворители которых признали ценность подобного учреждения как памятника их коллекционирования. Этой тенденции способствовало повышение уровня гражданского и национального самосознания американского общества. Его стимулировало празднование в 1876 году столетия Войны за независимость в условиях господствовавшего среди общественности, в первую очередь северных штатов, стремления восстановить единство страны после гражданской войны начала 60-х годов. Высокое качество состава фондов возникших при этом коллекций объяснялось также невиданным по размаху экономическим подъёмом в период послевоенного процветания и освоения новых территорий Запада страны, вызвавшими возникновение значительного количества крупных состояний. Повышение уровня состава фондов музеев свидетельствовало о росте политического и общественного престижа США на мировой арене.

Перечисленные выше факторы поощряли среди разбогатевших американцев благотворительность и основание учреждений, которые могли рассматриваться ими как памятники собственной инициативы и щедрости.

Бизнесмены и их жёны, которые располагали достаточными средствами, чтобы приобретать произведения европейских мастеров искусств, обладали влиянием в обществе, чтобы создавать по образцу европейских культурные учреждения, в том числе музеи.

Несоразмерный акцент на создании художественных музеев по сравнению с музеями других профилей можно объяснить осознанием их основателями того факта, что достижения страны в области культуры недостаточны при сопоставлении с Европой.

Хотя некоторые музеи США были основаны в первой половине XIX века, ведущие национальные музеи были созданы почти одновременно в мегаполисах северо-восточной части страны: Музей искусства Метрополитен в Нью-Йорке (1870), Музей изящных искусств в Бостоне (1870). Вслед за ними появились Музей искусств в Филадельфии (1876) и Академия изящных искусств в Чикаго (1879; с 1882 Институт искусств в Чикаго). Музеям, основанным в последней трети XIX века, были присущи обеспечение обучения искусствоведению с различными целями, включающими подготовку художников и улучшение промышленного дизайна, ориентация на массовое переселение в страну европейских иммигрантов для унификации культуры и повышения уровня прав и морали[480].

Эти музеи создавались как неправительственные, не приносящие прибыли учреждения под руководством бессрочно избранных членов правления, состоявших из числа наиболее известных представителей деловых кругов, общественных деятелей, деятелей сферы образования. В состав их коллекций входили репродукции и гипсовые копии скульптур наряду с первоначально ограниченным количеством оригинальных предметов.

Чертой, характерной для американских музеев, основанных коллегиальными правлениями, была господствующая роль в их деятельности частных индивидуальных коллекционеров, при отсутствии публичных фондов для содержания этих учреждений. Их коллекции в основном увеличивались за счёт произведений, полученных или обещанных правлениями, основавшими эти музеи. Более того, хотя дирекция музея могла быть учреждена её основателем, развитие такого музея существенно зависело от позднейших пожертвований. Состав музейных коллекций нередко служил своего рода барометром вкусов их современников. Главной задачей было укрепление духовной жизни рядовых граждан, и музеи рассматривались как потенциальный заменитель религиозных учреждений, рассчитанный сохранять семейные устои и социальные ценности. Согласно распространенному мнению можно было добиться улучшения человечества посредством получения знаний о прошлом и вечных, особенно религиозных, истин, иллюстрируемых картинами и скульптурами.

Учреждения, зависевшие от частного покровительства, отличались друг от друга и по масштабам и по качеству предметов, которые в них находились. Коллекции преобразовывались в небольшие художественные музеи, во многих случаях они составлялись личностями, эксцентричными по кругозору и вкусу. Первым подобным учреждением, дос-

тупным публике, стала художественная галерея в Вашингтоне (1806). В ней была представлена коллекция, составленная основателем галереи банкиром Уильямом Уилсоном Коркораном[481] в середине XIX столетия.

Первоначально она размещалась в его доме в Ренвикской галерее по проекту архитектора Джеймса Ренвика[482]. Эта галерея была переведена в 1897 году в новое помещение (здание было построено в стиле Изящного искусства[483] по проекту архитектора Эрнеста Флэгга)[484]. В состав галереи вошли представительная коллекция произведений американского искусства, а также небольшая, но тщательно подобранная коллекция произведений европейского искусства. Первоначально в ней размещалось художественное собрание Смитсоновского института[485].

Художественные коллекции в американских музеях увеличивались за счёт целых коллекций, или отдельных произведений искусства. Например, Музей искусства Метрополитен в Нью-Йорке был основан пятьюдесятью жителями города[486]. Их сумел воодушевить идеей создания подобного центра культуры Генри Дж. Марканд[487]. На собранные пожертвования к 1880 году построено здание учреждения (архитектор Калверт Во[488]), а затем в 1880-е годы приобретено несколько коллекций. Ядром фондов музея была античная коллекция, собранная консулом США на Кипре Луиджи (Луисом) Чеснолой-ди-Пальмой, который стал первым директором учреждения[489]. За этим собранием последовали пожертвования, включавшие части коллекции Дж. Пирпонта Моргана старшего и собрание семьи Хевмейеров. К 1920-м годам это был самый большой и самый богатый музей страны[490].

Другим ведущим художественным музеем США стал Музей изящных искусств в Бостоне[491]. У него не было таких могущественных финансовых покровителей, как у Музея Метрополитен, однако, крепкая группа преданных этому учреждению состоятельных коллекционеров[492], сотрудничавших со знающими музейными хранителями. Наиболее примечательной из собрания музея является коллекция восточного искусства. Эдвард С. Морз[493] и Эрнест Феноллоза[494] из Сейлема (Массачусетс) и Уильям Стерджес Байджелоу[495] из Бостона, который в 1870–1880-е годы путешествовал по Японии для сбора керамики, скульптуры и картин, со временем переданных в Музей, и иных ценных произведений искусства Китая, Кореи, Индии и других азиатских стран. Музей приобретал египетские предметы быта и искусства, обнаруженные в ходе Гарвардско-Бостонских археологических экспедиций, и одно время считался ведущим покупателем греческих, этрусских и римских древностей. Вдобавок к этому там сформировались исчерпывающие коллекции европейской и американской живописи, текстиля, американского прикладного искусства, гравюр, которые отличались высоким качеством.

В музее Фенуэй Корт И.С. Гарднер в Бостоне в 1908 году была проведена экспериментальная попытка отделить экспозицию популярных шедевров искусства от научной коллекции, доступной учёным[496].

Менялись времена, менялись и вкусы коллекционеров, многие из которых своими пожертвованиями и завещаниями пополняли фонды музеев.

Несмотря на введение значительного налога на ввоз произведений искусства в США в 1883 году, произведения современного американского искусства утратили свою относительную популярность у коллекционеров 1880–1890-х годов. Налог на ввоз произведений искусства большей, чем двадцать лет, давности был отменён в 1909 году, а на ввоз произведений искусства меньшей, чем двадцать лет, давности в 1913 году. Первая же галерея, специализировавшаяся на американском искусстве, была открыта в Нью-Йорке в 1892 году.

С картинами французских импрессионистов американская публика ознакомилась в середине 1880-х годов благодаря деятельности таких торговцев произведениями искусства, как Поль Дюран-Рюэль. При поддержке американского художника Мэри Кэссет[497] группа коллекционеров, в числе которых были Берта Х. Палмер[498] и супруги Генри и Луизина Хевмейер, приобрела значительное собрание импрессионистских полотен. Хотя эти коллекционеры и приобрели существенное количество произведений современного искусства, их коллекции всё ещё включали в свой состав произведения искусства прошлого. В 1890-е годы вкус таких финансовых магнатов, как Э. Меллон, Дж. Пирпонт Морган старший и Сэмюель Генри Кресс[499], с другой стороны, стал синонимичен собирательству наследия признанных старых мастеров и художников XVIII века. Такие коллекции имели большие размеры. Они состояли из работ мастеров различных столетий, нередко носили энциклопедический характер и приобретались оптом[500].

Новое экономическое и культурное могущество США стимулировало создание подобных коллекций. Такие собрания характеризовало восторженное отношение к большинству престижных произведений искусства и необычной выставке, цены, уплаченные за шедевры искусства. Другим важным элементом было намерение таких коллекционеров, как Изабелла Стюарт Гарднер, Уильям Т. Уолтерс[501] и его сын Генри Уолтерс[502] и другие, оставить свои коллекции публичности как памятник своих успехов в собирательстве. Обращение интереса от современного искусства к искусству прошлого стало возможным благодаря совершенствованию научного искусствоведения и появлению первых экспертов, консультировавших коллекционеров. В Нью-Йорке обосновались зарекомендовавшие себя европейские торговцы произведениями искусства, в том числе Джозеф Дьювин и Натан Вильденштейн, которые сыграли решающую роль в составлении этих коллекций. Времена подобных коллекций дли-

лись до конца 1920-х годов, когда наступил биржевой крах в Нью-Йорке в 1929 году и последовавший за ним мировой экономический кризис.

А до этого экономический рост сделал возможным создание большого количества музеев после 1900 года, в числе которых были Музей искусства графства Лос-Анджелес (1910) и Кливлендский музей искусства (1916)[503]. Программы, предложенные основателями музеев, отождествляли эти учреждения и их финансовых покровителей с гражданскими ценностями службы обществу, культурными достижениями и социальной стабильностью.

Иногда складывались курьёзные ситуации, и здание музея строилось без постоянных коллекций. Так, например, Толидский музей искусства был основан в 1901 году группой жителей Толидо во главе с промышленником Эдвардом Д. Либби[504]. Но к моменту открытия в музее не было собственной коллекции. Таким образом, он зависел от получаемых на время взаймы произведений искусства. Э.Д. Либби, чья успешно развивавшаяся фирма «Стекольная компания Либби»[505] обеспечивала основу экономики города Толидо, собрал коллекцию европейских картин, которые, однако, завещал музею только в 1925 году и которые были пополнены за счёт его имущества коллегиальным правлением музея.

С конца 1920-х годов коллекционеры и сотрудники музеев стали проявлять растущий интерес к современному нетрадиционному искусству. Но в течение первого двадцатилетия XX века американские собиратели игнорировали такие новые течения искусства Европы, как постимпрессионизм.

Перед первой мировой войной те немногочисленные американские коллекционеры, которые проявляли энтузиазм по отношению к произведениям постимпрессионизма, поддерживали связи с художественным миром Европы.

В числе подобных собирателей были брат и сестра Лео и Гертруда Стайн[506] и сестры Клэрибел и Этта Кон[507], которые приобретали произведения искусства у европейских торговцев или у самих художников. В начале XX века Галерея Мэдисон и Галерея Альфреда Стиглица[508] были первыми из немногочисленных подобных учреждений, торговавших произведениями новейшего европейского искусства и современных американских художников в Нью-Йорке. Только Арсенальная выставка 1913 года познакомила американскую публику с европейским авангардным искусством, и была наиболее эффективной в стимулировании американских коллекционеров в этом направлении. Она же оказала решающее влияние на дальнейшее развитие художественных музеев. Эта международная выставка современного искусства получила своё название по месту своего проведения в помещении арсенала 69-го полка в Нью-Йорке. Ей предшествовали «антиакадемические» выставки американско-

го искусства, организованные Робертом Генри, основателем группы художников «Восемь», выставлявших свои произведения в Галерее Макбета в Нью-Йорке (1908), и устроившим выставку независимых художников в Нью-Йорке (1910)[509]. На Арсенальной выставке было представлено 1300 работ американских зарубежных художников, концентрировавшихся вокруг Парижской школы. Немецкие экспрессионисты были представлены скромно, а итальянские футуристы отказались в ней участвовать.

Выставку показывали также в Чикаго и Бостоне. Её посетило 250 тыс. человек, а 300 картин были проданы. Первая публичная реакция на выставку была критической. Тем не менее, выставка достигла своей цели оживления интереса к современному американскому искусству, который с тех пор утвердился в музейной и коллекционной практике страны. А. Лэндьел полагает, что Арсенальная выставка «стала краеугольным камнем американского модернизма, взлёт которой в качестве вполне самостоятельной школы приходится уже на сороковые-пятидесятые годы XX века»[510].

Создание названных выше и других музеев охарактеризовали важный этап развития музейного дела в США. Их численность около 1860 года по данным статистического отчёта о музеях США 1965 года составляла 327, около 1914 года их количество увеличилось вдвое[511].

В первой половине XIX века в музеях преобладали исторические и научные коллекции. На протяжении последующего периода количество художественных музеев неуклонно увеличивалось. В 1870 году их было 11. Спустя полвека работало 224 публичных художественных музеев и 115 художественных музеев колледжей и университетов[512].

В этот промежуток времени изменилась природа их формирования и организации. Общества, академии и лицеи, которые играли ведущую роль в учреждении “кабинетов” и коллекций в предыдущие десятилетия, уступили место учреждениям, оформленным за счёт пожертвований и завещаний отдельных лиц и семейств. Такие музеи отражали повышение значения места, занимаемого ими в общественной жизни, обслуживания ими широких кругов населения. Это позволило поднять уровень американского эстетического вкуса, в особенности в области промышленного дизайна. Например, Академия изящных искусств в Чикаго ставила своей целью развивать оформление промышленных товаров, устраивая выставки и учебные классы.

Заметное влияние на основание публичных учреждений в стране в этот период оказало устройство промышленных выставок, демонстрировавших экономические достижения страны и мира.

Масштабы деятельности организаторов выставок отражали национальные особенности жителей страны немалых размеров, осваиваемой ими природы и её запасов, осуществлявших все предпринимаемое с го-

раздо большим размахом, чем в Европе, из которой они приплыли в различное время строить новый мир на новых землях.

Представляется, что это связано с той изобретательностью устроителей их экспозиций, которая характерна для успешно развивавшейся страны, и с богатствами её осваиваемой природы.

Вероятно, ни в одной другой стране мира выставки не оказывали такого воздействия на создание музеев, как в США во второй половине XIX – начала XX веков.

После неудачи воспроизвести в 1851 году в Нью-Йорке выставку, ранее проходившую в лондонском Хрустальном дворце, к празднованию столетия за независимость США в 1876 году состоялась Филадельфийская выставка[513]. Она имела грандиозные размеры и размещалась в 249 павильонах. Среди этих зданий выделялись большие павильоны машин и механизмов, искусства, садоводства, сельского хозяйства. Впервые в истории международных выставок был устроен павильон, посвященный месту женщин в обществе.

Выставка в Филадельфии 1876 года была также первой выставкой, в которой здания были интегрированы с ландшафтной средой. Главным проектировщиком был малоизвестный немецкий иммигрант Герман Шварцман. Он настоял на размещении выставки на громадном участке земли в Фэйрмаунт Парке. Архитектор спроектировал 34 павильона. В их числе был постоянный Мемориальный павильон, в котором после выставки разместился Музей искусства в Филадельфии. Этот павильон стал центральным и наиболее эффективным корпусом выставки. Его длина – 573 м, а ширина 141 м. Для своего времени это было величайшее здание мира. Как и иные здания выставки, его украшали четырехугольные башни.

О том впечатлении, которое производила экспозиция выставки на посетителей, можно судить по реакции на неё Уолта Уитмена, создавшего под её впечатлением «Песнь о выставке». Этот известный американский поэт представлял то поколение литераторов и публицистов, которое стремилось отразить пафос строительства молодой нации и верило в творческие силы человека, в блестящие перспективы развития науки и техники.

В Павильоне машин выставки Уолта Уитмена привел в восхищение мощный паровой поршневой двигатель Корлисса[514], который приводил в движение восемь тысяч других установок, представленных в огромном зале. Один из посетителей позже рассказывал, что Уолт Уитмен «молча сидел и всматривался в эту колоссальную и полную силы машину почти полчаса»[515].

Что касается профессиональных достоинств выставленных предметов, то мнения посетителей разделились. Историк Генри Стил Коммаджер[516] в своей книге «Американский дух»[517] не без сарказма указал на то

обстоятельство, что именно эта выставка определила собой тот посредственный дух, который распространился впоследствии в архитектуре. И, действительно, здесь преобладала эклектическая смесь неоклассицизма и романтизма.

Новый всплеск критической активности произошёл в связи с Колумбовой выставкой в Чикаго (1893 – к юбилею открытия Америки). Критик Генри Адамс заметил, что со времен вавилонского столпотворения или Ноева ковчега мир ещё не видал столь невообразимого нагромождения столь скверных по качеству и разрозненных вещей[518].

Вместе с тем материалы выставки были использованы при устройстве новых музеев. В павильоне изящных искусств разместили новый Естественнонаучный музей. С этой же выставки были переданы образцы сырья и продукции промышленности из всех частей мира во вновь образованный Коммерческий музей в Филадельфии.

Ещё одно подобное учреждение – Мемориальный музей М. де Юнга в Сан-Франциско – возникло в результате активного участия этого газетного издателя в организации Калифорнийской международной выставки зимнего солнцестояния 1894 года и решения создать в память о выставке в одном из её павильонов постоянное учреждение музейного типа[519].

В начале XX века были устроены другие большие международные выставки. Правда, при их проектировании и строительстве мало применялись архитектурные новшества. Наиболее крупной в истории выставок была Луизианская выставка в Сент-Луисе (1904)[520]. Она располагалась в 1576 зданиях. Её фокусирующим пунктом был фестивальный павильон, выполненный в стиле изящного искусства по проекту архитектора Кэсса Джилберта[521], это единственное крупное здание выставки сохранилось до нашего времени. В павильоне был устроен Сент-Луисский художественный музей. Проектанты Панамско-Тихоокеанской выставки в Сан-Франциско (1915) использовали приёмы и средства, характерные для упрочившегося к тому времени стиля изящного искусства. Они продемонстрировали особое пристрастие к световым эффектам и гигантским масштабам, явно проявившимся в сохранившемся Дворце изящных искусств по проекту калифорнийского архитектора Бернарда Мэйбека. Панамско-Тихоокеанская выставка в другом городе Калифорнии Сан-Диего, устроенная в то же самое время, была создана по проекту нью-йоркского архитектора Бертрама Г. Гудхью[522]. Она была спроектирована в испанском стиле и оказала большое влияние на последующую архитектуру публичных зданий в Южной Калифорнии[523].

Особенностью американских выставок являлось то, что почти каждая как бы представляла путь к созданию предметов широкого потребления, демонстрируя исходный материал и действующие перерабатывающие машины, производящие оконченную продукцию в присутствии публики.

Это была первая попытка включения посетителей в управление механизмами в музее. Она была использована в Музее достижений немецкой науки в Мюнхене.

Кроме солидных масштабных международных выставок, в стране устраивались и многочисленные местные выставки.

Несмотря на успехи архитекторов в реализации проектов выставок, им мало удалось, за небольшими исключениями, внести серьёзные изменения в музейную архитектуру. Только функционализм павильона транспорта на Чикагской выставке 1893 года[524] (автор проекта архитектор Луис Салливен)[525] можно рассматривать как пролог к позднейшему развитию музейной архитектуры. Л. Салливен, как и его единомышленники, настаивали на том, чтобы музейное здание имело форму, соответствующую его функции. Он призывал современников «сбросить древнюю оболочку» архитектурных стилей европейского прошлого. Радикальные перемены не произошли, но относительная простота стиля неоклассицизма сумела постепенно вытеснить в музейном строительстве романтический стиль. Новое здание Музея изящных искусств в Бостоне (1909) выглядело как образец удачного использования дневного света в музейном строительстве[526].

Кроме научно обоснованных музеев, о которых шла речь выше, в США получили необычную популярность «музей за дайм»[527], входная плата в которые составляла десять центов. Это, как правило, были предприятия по показу курьёзов, функционировавшие для привлечения прибыли предпринимателями и для развлечения публики. Их образцом был Американский музей Ф. Барнума, наиболее известного организатора подобных зрелищ ещё в первой половине XIX века.

Другим подобным предприятием, носившим музейный характер, были панорамы. В середине XIX века передвижные панорамы пользовались в стране популярностью. Среди них была гигантская панорама американского Запада «Знаменитая движущаяся картина рек Миссисипи и Миссури». Работа художника Джона Бэнварда[528] над ней началась ещё в 1840 году. Но популярность она получила после её завершения в последующие десятилетия.

Интерес к постоянным панорамам повысился в 1870–1880-х годах. Одной из наиболее известных панорам была работа французского художника Поля Филиппото «Битва под Геттисбергом» (около 1883), помещённая в Геттисберге в Национальном Военном парке[529]. Она была посвящена решающей победе северян над южанами в гражданской войне в США.

Получили распространение в США музеи восковых фигур. К 1900 году они действовали в двухстах американских городах и курортах, но после 1918 года вышли из моды, поскольку часто напоминали

устаревшие к тому времени картины жанровой живописи «викторианского века»[530]. Этнографические и археологические коллекции, как уже отмечалось выше, часто помещались в естественнонаучных музеях в США.

Интересу к этнографии в США благоприятствовало наличие коренного индейского населения, но коллекции не ограничивались материалами с территории государства. В одном из ранних американских музеев, принадлежавшем Ост-Индской компании в Сейлеме (штат Массачусетс) (1799), были представлены не только природные диковины и изготовленные человеком редкие предметы, но и вещи, принадлежавшие этносам, заселявших острова Тихого океана. В связи с материальной поддержкой лондонского банкира Джорджа Пибоди этот музей был преобразован в Музей Пибоди в Сейлеме[531]. Повышенный интерес в обществе к библейской тематике, привлек к созданию в 1889 году Музея Пенсильванского университета в Филадельфии. Сотрудники музея проводили археологические раскопки в упоминавшихся в Библии странах Ближнего Востока и представляли их результаты в его экспозиции.

Во второй половине XIX – начале XX веков в стране получили развитие естественнонаучные музеи. С постепенным переводом биологических исследований на базу университетских кафедр и лабораторий значение в музейных коллекциях описательных ботаники и зоологии, имевших дело с целостными организмами, отходило на второй план. Противники дарвинистского учения основывали новые естественнонаучные музеи там, где сохранялось их влияние на общественность. Не в последнюю очередь это происходило в Соединённых Штатах Америки.

Швейцарский учёный Луи Агассис работал с 1848 года профессором зоологии Гарвардского университета[532]. Он защищал идеи божественного создания животного мира. Его мечту о музее как «собрании божественных творений» помог воплотить в жизнь богатый предприниматель Ф.К. Грей из Бостона, который завещал 50 тысяч долларов на создание в 1860 году Музея сравнительной зоологии в Гарвардском университете[533].

Музей комплексного характера с богатой естественнонаучной экспозицией был создан в 1879 году в Вашингтоне по инициативе ихтиолога Джорджа Гуда[534], секретаря не известного до тех пор в мировой практике централизованного учреждения – Смитсоновского института. Этот институт был основан в 1846 году Конгрессом США на завещанные английским химиком и минералогом Джемсом Смитсоном 120 тысяч фунтов стерлингов с целью основать в Вашингтоне учреждение «для расширения и распространения знаний в народе». Для института в центре столицы страны было построено здание в норманском готическом стиле по проекту Дж. Ренвика (1855).

Предшественник Д. Гуда на посту секретаря Смитсоновского института биолог Спенсер Берд[535] считал, что планируемый им к созданию

естественнонаучный музей может расширить знания американцев о животном и растительном мире и снабжать ученых сравнительными материалами для исследований. Выполнению задуманного им предприятия способствовали исследования природных ресурсов, активно осваиваемых тогда в западных штатах США, и участие Смитсоновского института в международных выставках. Это привело к притоку в институт многочисленных предметов музейного значения. С. Берд привлек молодого Дж. Гуда к работе в институте. Дж. Гуд заложил прочные научные основы Смитсоновского музея естествознания в Вашингтоне. В нём по замыслу Дж. Гуда должны были быть сосредоточены предметы и естественной истории, и истории искусства, и техники. Фонды Смитсоновского института постепенно увеличивались. В 1911 г. для Музея естествознания[536] было выстроено новое здание (по проекту архитекторов Дж.Р. Маршалла[537] и Дж.К. Хорнблауэра[538]), в котором он находится и сейчас.

В состав коллекций музея входили (и входят до сих пор) разделы минералогии, палеонтологии, ботаники, зоологии, антропологии и этнографии. По западноевропейской и американской традиции антропология, этнография, археология и история первобытного общества включались в число естественных, а не исторических наук.

При поддержке местных финансовых магнатов ученик Л. Агассиса зоолог Альберт Бикмор[539] основал в Нью-Йорке Американский музей естественной истории, включающий этнографические и антропологические отделы. Здание музея, по проекту К. Во, было открыто в 1877 году.

Президент музея (1908–1932) палеонтолог Генри Осборн[540] установил в экспозиции музея скелеты гигантских динозавров, а затем он поддержал идею препаратора и изобретателя Карла Эйкли[541] установить в зале африканских млекопитающих двадцать две группы чучел животных в среде их обитания вокруг восьми чучел слонов.

Это было нововведением в музейной практике, оно осуждалось многими коллегами Г. Осборна как вульгарный аттракцион. Но идея Г. Осборна была порождена повышенным интересом публики к огромным ископаемым и оказалась жизнестойкой. Блестящая форма представления в экспозиции чучел животных послужила образцом для других музеев мира.

Третий крупный американский музей естествознания был открыт в Чикаго в 1894 году антропологом из Гарвардского университета (штат Массачусетс) Фредериком Патнемом[542] на основе руководимого им отдела американской антропологии и этнографии Всемирной (Колумбовой) выставки в Чикаго (1893) при поддержке финансово-промышленной элиты этого города. Позже музей получил название Музея естественной истории Филда (по фамилии династии крупных оптовиков, материально

поддерживавших музей)[543]. В музее были устроены отделы антропологии, ботаники, зоологии и геологии.

Среди экспонатов музея были бронзовые скульптуры представителей различных человеческих рас в натуральную величину, скелеты ископаемых позвоночных, лес каменноугольного периода.

Музей тесно сотрудничал с Американским музеем естественной истории и в совместных экспедициях, и при создании экспозиции. В честь главного препаратора Музея естественной истории Филда (в течении четырнадцати лет) К. Эйкли, были названы залы африканских животных в этих двух музеях. Художник Чарлз Найт[544] создал для обоих музеев многие картины.

Естественнонаучные музеи Вашингтона, Чикаго и Нью-Йорка с отделами этнографии и антропологии быстро завоевали ведущее положение среди мировых музеев этого профиля (равно как и художественные музеи США).

В середине XIX века в США появились ботанические сады, существующие и сегодня (теперь их насчитывают не менее сотни). Среди этих учреждений – Миссурийский ботанический сад площадью более 33,5 га, созданный в Сент Луисе в 1859 году. Уроженец Англии Генри Шоу переселился в США в 1819 году и разбогател на торговле[545]. Немецкий иммигрант, врач и ботаник Джорж Энгельман[546] убедил Г. Шоу преобразовать его усадьбу в ботанический сад и помог этому преобразованию. Сам Г. Шоу стал его первым директором (1859–1889).

Миссурийский ботанический сад располагал богатым гербарием (включившим в себя коллекцию Бернгарди с более чем двумя миллионами образцов растений), библиотеку, оранжереи для растений американских и африканских пустынь, розарии, отличную коллекцию флоры Панамы. Была установлена договорённость с местными колледжами и университетами о подготовке на базе этого учреждения садовников[547].

Арнольдовский дендрарий площадью в 107 га, расположенный в Джамейка Плейне (ныне на окраине Бостона), содержит наибольшую коллекцию деревьев в США. Джеймс Арнольд завещал в 1872 году Гарвардскому университету средства для основания дендрария. Ботаник Чарлз Спрейг Сарджент был директором дендрария с 1872 по 1927 год[548].

Этот талантливый администратор вместе с известным ландшафтным архитектором Фредериком Лоу Олмстедом[549] сумел убедить муниципалитет Бостона включить дендрарий в план развития парков города, провести к нему дороги и поддерживать их в надлежащем порядке. Посадки деревьев дендрария были устроены по проекту Ф.Л. Олмстеда в 1885 году. Вскоре были сформированы гербарий и устроена библиотека.

Наибольшим вкладом Ч.С. Сарджента в развитие дендрария было собрание экзотических растений со всех концов света. Он помог ботанику Эрнесту Генри Уилсону[550] отправиться в 1907–1909 годах в Китай.

Э.Г. Уилсон привёз оттуда 2 262 тюков семян, 1473 вида растений, 30 тысяч образцов 2500 их видов для гербария и 720 фотопластинок, запечатлевших их.

В последующих экспедициях Э.Г. Уилсон с целью сбора растений посетил Японию, Тайвань, Корею, Австралию, Кению, Родезию (ныне Замбия и Зимбабве), Южную Африку. Австрийский ботаник Джозеф Рох также совершил экспедиции для пополнения дендрария в Китай и Тибет. Всего Ч.С. Сарджент дополнил его коллекции 3 000 видами экзотических видов[551].

Площадь Нью-Йоркского ботанического сада в северной части Нью-Йорка Бронксе составляет 617 га[552]. Он был заложен в 1891 году и стал крупным научным ботаническим центром[553].

Хантингтоновский ботанический сад в Сан-Марино (Калифорния) был основан в 1906 году. Тогда железнодорожный магнат Генри Э. Хантингтон[554] приобрел здесь участок земли площадью в 80 га и с помощью ботаника Уильяма Гертриха создал ботанический сад с библиотекой и художественной галереей. Директор ботанического сада У. Гертрих создал в нём не имеющий себе равных участок растительности пустынь площадью в 4 га, на котором произрастало 25 тысяч растений[555].

Бруклинский ботанический сад был устроен в 1910 году. Это маленький оазис (20 га площади) в южной густозаселенной части Нью-Йорка, предназначенный для обучения ботанике, садоводству, охране природы. В нём три японских сада и два розария, благоухающий сад для слепых с составленными азбукой Брайля этикетками к растениям. Сад был спроектирован Ф.Л. Олмстедом и К. Во. Его первый директор Чарлз Стюарт Гейджер[556] добился главной образовательной цели – обучать людей, чтобы они выращивали в садах растения. На краткосрочных курсах здесь обучали около 5 тысяч взрослых. Были созданы курсы для учителей без отрыва их от основной работы, по субботам обучали детей в оранжереях зимой или на двухстах делянках каждое лето[557].

В Лонгвудском саду в Кеннет Сквере (Пенсильвания) растения предназначены для представления посетителям. Сад расположен на площади в 400 га. Он включает в себя дендрарий, заложенный около 1800 года Джошуа и Сэмюелем Пирсами. В 1906 году Пьер Дю Пон[558], владелец компаний Дю Пон и Дженерал Моторс, приобрел этот участок земли, чтобы спасти от гибели заброшенный к тому времени дендрарий, и в 1921 году превратил его в постоянное публичное учреждение. Он создал здесь культурный центр, в первую очередь посвящённый садоводству, а также архитектуре и театральному искусству[559].

Создавались в США в этот период и зоопарки. Старейшим из них был Филадельфийский зоологический сад (1854). Другими значительными зоопарками были Линкольн Парк в Чикаго (1868), Национальный зоо-

парк в Вашингтоне (1889), зоопарки в графстве Милуоки (1892), в Бронксе (Нью-Йорк) (1895), в Сент-Луисе (1913), в Сан-Диего (1916).

Нью-Йоркское зоологическое общество, созданное в 1895 году, выступило с радикальным для тех времён проектом содержать в своём зоопарке в районе Нью-Йорка Бронкс животных не в тесных загонах, а на больших участках в естественной среде. Первый директор зоопарка Уильям Темпл Хорнедей[560] был энергичным специалистом, руководил учреждением более тридцати лет. Для зоопарка он выбрал участок в южной части Бронкса размерами в 100 га. Муниципалитет Нью-Йорка приобрёл эту землю, построил здание, провёл дороги, содержал учреждение и смотрителей. Зоологическое общество оплачивало расходы на приобретение животных и на содержание штата научных сотрудников и просветительского отдела. У.Т. Хорнедей отказался от рвов с водой, устроенных в гамбургском зоопарке К. Хагенбека поскольку не хотел отдалять публику от животных на 10 м, как это было сделано там[561]. Директор зоопарка считал, что это учреждение существует для того, чтобы главным образом «собирать и представлять прекрасных и редких животных» и предоставлять возможность «как можно большему количеству людей видеть их с удобством и удовлетворением». Все другие цели подобно «разведению диких животных» и «систематическому изучению их» были, по его мнению, определенно вторичными[562].

Зоологическое общество руководило также Аквариумом в Клинтонском замке в районе Батарей (юго-западная часть острова Манхэттэн) – исторического ядра Нью-Йорка.

По мере расширения территории США на запад и захвата мексиканских земель вплоть до Тихого океана переселенцы заселяли новые территории. Усилился поиск неосвоенных природных ресурсов. Громадные лесные территории выкорчёвывались под пашни, размножавшийся домашний скот вытаптывал редкие растения.

Обеспокоенные этим группы жителей новых территорий добивались создания национальных парков, в которых запрещались хозяйственные работы. Первым подобным национальным парком в мире стал Йеллоустонский парк (штат Вайоминг) (1872). Известность получил и Йосемитский парк (парк штата Калифорнии с 1864 года, национальный парк с 1890 года).

Шотландский иммигрант Джон Мьюир, привезённый отцом в своей юности в Калифорнию и восхищённый красотой гор Сьерра Невада, возглавил движение за сохранение территорий, которые можно было бы использовать для рекреации[563].

Это движение оформилось в виде клуба Сьерра (1892), большинство членов которого было больше заинтересовано совместным проведением отпусков, чем выступлением против сил, которые несли ответственность

за хозяйственное развитие Запада и одновременно изменяли его облик. Движение защитников окружающей среды было значительнее политических сил[564].

Клуб Сьерра придал институциональную форму тому, что до той поры было рассредоточено индивидуализированным движением, отражавшим определённый способ реакции части населения на экспансию США на запад. Защитники природы обратились к нации с требованием ограничения действия общепринятого образца экономического развития и сохранения в неизменном состоянии тех чудес природы, которые ещё уцелели на континенте.

Другой формой сохранения прошлого стало возникшее на противоположном конце страны движение сторонников охраны памятников истории и культуры, которое возглавил Уильям Эплтон[565]. В 1910 году он организовал в Бостоне Общество охраны старины Новой Англии (шести северо-восточных штатов США).

У У. Эплтона сложилась новая концепция охраны памятников истории. Ранее относились к историческим зданиям, как к святыням, и полагали, что их следует рассматривать как музеи, посвящённые великим людям и значительным историческим событиям. У. Эплтон сознавал, что не всякое старинное здание пригодно для размещения в нём музея. Поэтому он рекламировал, прежде всего, архитектурную и эстетическую ценность исторических зданий. Но стремясь спасти их от разрушения, он выявлял, как связана история этих зданий с деятельностью видных общественных деятелей или со значительными историческими событиями.

Члены общества, организованного У. Эплтоном, занимаясь спасением домов, считали, что они должны оставаться жилыми или использоваться как конторы, антикварные лавки, общественные здания и т.д., чтобы это не причиняло ущерба их строению и могло продлить их жизнь. Такой подход подчёркивал влияние облика старого здания на осознание людьми позднейших времён необходимости поддержания культурных традиций. Это давало прагматическим владельцам зданий и практическое преимущество – снижение налогов за его содержание. Ко времени смерти У. Эплтона (1947) общество курировало более чем пятьдесят исторических комплексов в штатах Новой Англии.

За годы правления президента Теодора Рузвельта (1901–1908), который был известен и как большой любитель дикой природы[566], дело охраны природных ландшафтов заметно продвинулись вперёд. Были созданы новые национальные парки. Лесные угодья охранялись законом. Производились новые лесопосадки. Были приняты меры против эрозии и наводнений. На западе было усовершенствовано водоснабжение. В городах стали создаваться парки и зелёные зоны.

Федеральные власти при президенте Вудро Вильсоне (1913–1920) обязались «сохранить» те или иные земельные зоны для того, «чтобы ими пользовались будущие поколения». Эта формулировка закона 1916 года оказалась источником будущих конфликтов, когда цель «использования» входила в противоречие с вопросом «сохранения»[567]. В результате воздействия общественности на федеральные власти в стране была создана сеть национальных парков[568].

Развитие музейного дела в США требовало от работников музеев и общественных деятелей осмысления места музеев в системе культуры страны, потому что музеи стали занимать всё большее место в её быстро урбанизировавшемся обществе.

В этом обществе появлялось всё больше учреждений, способствовавших интеграции всех её жителей. Универсальные магазины, матчи профессиональных бейсбольных команд и мюзик-холлы привлекали многих зрителей, которые принимали совместное участие в новой массовой городской культуре. Газеты создавали общие язык и перспективу видения города. Публичные школы предлагали ученикам сходную программу обучения, сглаживая этим существующие отличия, а библиотеки рекомендовали посетителям соответствующую литературу. Представители различных профессий становились членами новых профессиональных объединений, благодаря которым могли повышать свою квалификацию и которые давали им ощущение общих целей.

Музеи занимали в этом процессе интеграции соответствующее место. В них приходили представители различных общественных групп[569]. В связи с этим работники этих учреждений пытались определить их значение в общественной жизни. С этой целью стал издаваться журнал «Museum» (Музей) (Филадельфия, 1895), была сформирована Американская ассоциация музеев (1906)[570].

Среди музейных работников складывались различные мнения о роли музеев в обществе и его культурной политике. Сторонник активного участия музеев в воспитании и образовании детей и взрослых Джон Коттон Дана[571] выразил концепцию своей многолетней музейной практики в трёх книгах в серии «Изменяющаяся музейная идея. Новая музейная серия». Первые две из них – «Новый музей» и «Уныние музеев», с предложениями о его устранении, были изданы в 1917 году, а третья «Проект нового вида музея, который принесёт пользу городу для его поддержки» в 1920 году[572].

Дж.К. Дана считал, что только около 80 из 600 музеев страны можно назвать «живыми» или «новыми». Большинство же этих учреждений (особенно художественных музеев) презрительно называл “вызывающими уныние” и не приносящими своими «рядами холодных и роскошных

витрин” с древними, редкими и дорогими предметами пользы посетителю. Он же рассматривал музей как «учреждение визуального обучения».

Дж.К. Дана высоко оценивал деятельность своего предшественника в музейном деле сотрудника Смитсоновского института и музея Джорджа Гуда как пионера музееведения в США, который «проповедывал доктрину, согласно которой музеи в этой демократической стране должны быть приспособлены к нуждам механика, клерка и коммивояжера, так же, как и для профессионала и для человека, свободного от обязательной работы».

«Доклад» Национального музея США в Вашингтоне Дж. Гуда с разделом «Современные достижения музейных методов»[573], его речь «Музеи будущего» (1899)[574] и его «Принципы музейной администрации» (1895)[575] были плодотворными документами для всех, кто был заинтересован в высоком качестве музеев.

Дж.К. Дана цитировал также «Труды» Американской ассоциации музеев и исследования Поля М. Ри[576], тогда секретаря ассоциации и директора Чарлстонского музея (Южная Каролина). Когда Т.Л. Лау в 1942 году издал свою книгу «Музей как социальный инструмент», критикуя тяжеловесный элитаризм в художественных музеях, он назвал в ней Дж.К. Дану великим первопроходцем этой точки зрения[577]. И действительно, Дж.К. Дана вместе со своим другом Генри Уотсоном Кентом[578], П. Ри, Ч.Р. Ричардсом[579] (первым директором Американской ассоциации музеев) и Томасом Р. Адамсом из Американской ассоциации образования взрослых были ведущими деятелями того движения, которое стремилось уделить гораздо большее внимание в американском музейном деле образованию и служению обществу, чем традиционному собирательству. Хотя обе эти функции необходимы и желательны в музейном деле, эти новаторы считали ведущей концепцией музеев оказание необходимой помощи населению и обществу, а не только исключительно коллекционирование и сохранение музейных предметов[580].

Аргументированные призывы Дж.К. Даны и его предубеждённость по отношению к художественным музеям и их консервативным хранителям временами приводили его к излишне строгим и ошибочным выводам. Он недооценивал значение произведений старых мастеров живописи и утверждал будто бы «живопись не имеет такого отношения к развитию хорошего вкуса и изысканности, какое имеют бесчисленные предметы повседневного обихода». Он также уравнивал репродукции с оригиналами в их ценности для музеев и даже считал массовую художественную продукцию более ценной по сравнению с ремесленной, потому что она представляет собой «коллективное искусство, искусство, которое отражает не результат реализации духовных усилий одного (лица), а является творческим проявлением осознанной деятельности большой группы»[581].

Несмотря на эти явные издержки в пропаганде прагматической пользы музеев, эта польза была несомненной. Образование рассматривалось как первоочередная функция публичных музеев многими их сотрудниками.

Улучшение работы транспорта ввиду создания массовых средств передвижения привлекало в музеи большее количество посетителей. Это привело к ограничению направления передвижных выставок крупных музеев в малые музеи, школы и общественные организации, заинтересованные в таких выставках по определённой тематике. В США, в которых железнодорожное движение распространялось весьма быстро, музеи в отдалённой сельской местности вызывали большой наплыв посетителей.

Заслуживает упоминания использование сельскохозяйственными колледжами железнодорожных вагонов под сельскохозяйственные выставки с целью распространения агротехнических и животноводческих научных знаний. Это отражало быстрое приспособление музеев к нуждам первоочередной важности и к творческому использованию благоприятных условий и приспособления их для новых целей. Сбор урожая и уход за домашним скотом являлись для сотен, тысяч американцев делом жизни или смерти. Это побуждало музейных работников отказываться от шаблонных приёмов при устройстве выставок.

Музейное дело в США развивалось во второй половине XIX – начале XX века быстрыми темпами. В больших городах возникали по общественной инициативе публичные музеи со значительными по количеству и качеству коллекциями. Своим богатством они соперничали с подобными учреждениями европейских стран благодаря пожертвованиям богатых представителей деловых кругов, всё чаще создавались коллекции произведений искусства. Спрос на такие предметы, создаваемые художниками различных школ, среди коллекционеров менялся в зависимости от изменений на формировавшемся художественном рынке в стране, воздействовавшим на вкусы этих собирателей.

Характерной чертой американских музеев было влияние на богатых жертвователей коллекций общественности и управления этими учреждениями попечительских советов. На возникновение публичных музеев повлияло создание в больших городах страны экономических выставок. Павильоны этих выставок нередко превращались в постоянные музеи. Немалое значение в дальнейшем развитии музейного дела имело создание не имевшего прецедента в мировой культурной практике Смитсоновского института.

В мегаполисах создавались естественнонаучные музеи тех же масштабов, что и художественные музеи, а также ботанические и зоологические сады.

Благодаря активности общественности были созданы первые в мире национальные парки, позволившие сохранять наиболее ценные объекты

природы страны, и охрана исторических и культурных памятников. В среде сотрудников музеев возникла и реализовалась обоснованная требованиями практики необходимость издавать профессиональный журнал и создавать собственную профессиональную организацию. Проявилась их чётко выраженная ориентация на воспитательную и образовательную деятельность своих учреждений, которая получила более полное развитие в последующие десятилетия.

Музейное дело в других странах Америки

Во второй половине XIX столетия продолжало развиваться музейное дело в Канаде. В 1855 году в Торонто был открыт Музей провинции Онтарио, носивший этнографический характер. Учебные коллекции сформировались в Торонтском университете. Эти два учреждения вместе с третьим – Музеем Колледжа Виктории были сведены в единый Королевский музей Онтарио, строительство здания которого было завершено в 1912 году. В следующем году там же была открыта Торонтская художественная галерея. Характерной чертой канадских музеев можно назвать значительное количество музеев исторических обществ, которые существуют, в первую очередь, в провинции Онтарио. Они стали возникать в последнее десятилетие XIX века, и их количество продолжало возрастать в следующем столетии[582]. Концом XIX века также датируется появление музеев в западных провинциях страны.

Увеличение количества музеев не было особенностью музейного дела Северной Америки и Европы. В частности, в Южной Америки новые музеи создавались в столицах и провинциальных городах и отдельных государств. Некоторые из этих учреждений были организованы университетами (Геологический музей в Лиме (1891) или Географический и геологический музей в Сан-Паулу (Бразилия) (1895). Другие музеи были учреждены провинциальными властями (региональные музеи в Кордове (1897) и Гуалегуйу (1898) (оба в Аргентине), в Оуру Прету (1876) в Бразилии, Уальпенский музей (1882) в Чили, Муниципальный музей и библиотека в Гуаякиле (1862) в Эквадоре. Возникали и новые специализированные музеи, как, например, Морской музей в Тигре (Аргентина) в 1892 году, а в начале следующего столетия – мемориальные музеи, как, например, музей президента Аргентины Бартоломе Митре в Буэнос-Айресе (1906) и Симона Боливара в Каракасе (1911).

Страны Латинской Америки, несмотря на свое освобождение от власти испанской и португальской метрополий, сохраняли тесные интеллектуальные и экономические связи с Европой и США. Здесь были созданы художественные музеи, посвящённые классическому европейскому ис-

кусству, в то время, как произведениями деколониального, так и местного искусства в них пренебрегали.

Музейное дело в Азии

В странах Азии музейное дело формировалось во второй половине XIX – начале XX веков под влиянием европейского опыта в этой области культурной практики. В колониальных странах нередко по инициативе колониальных властей, их научных институтов и покровителей музеи создавались согласно европейской модели.

Такими были Правительственный музей в Мадрасе (1851), Центральный музей в Нагпуре (1814), Индийский музей (Музей Бенгальского Азиатского общества) в Калькутте (1814), Археологический музей в Матхуре (1880). В 1906 году был открыт Музей в Пешаваре (ныне на территории Пакистана). В 1914 году был создан Западноиндийский музей принца Уэльского в Бомбее (ныне Мумбай) [583], открыт для публики в 1922 году.

Создавались музеи и в других колониальных владениях Британии. Национальный музей Цейлона (ныне Шри Ланки) в Коломбо был открыт для посетителей в 1877 году[584], а Саравакский музей в Кучинге (ныне в Малайзии) – в 1891 году.

Экспорт музейной идеи западного мира в европейские колонии азиатского континента добавлял некоторые интересные варианты к канону музейной архитектуры. В Британской Индии в этом направлении шёл поиск стиля с местным колоритом. Музей в Лахоре (ныне на территории Пакистана) (1890–1894) по проекту Сардара Бхай Рам Синга и Джона Локвуда Киплинга[585] был построен в смешанном англо-индийском стиле. Его симметричная планировка с обрамляющими основную часть корпуса павильонами и сводом напоминает планировку современных европейских музеев (таких как парные здания музеев в Вене) по форме куполов, филигранная резьба белокаменных ворот перед краснокирпичными стенами здания и детали арок по стилю могольские[586].

В Западноиндийском музее принца Уэльского в Бомбее (1905–1914 годы) Джордж Уитте[587], архитектор-консультант правительства Бомбея, предложил при постройке его здания основанное на научном подходе истолкование традиций мусульманской архитектуры Декана[588] XV-XVII веков. Над величественным комплексом зданий музея господствует монументальный купол, напоминающий известный мавзолей Голь Гумбаз (1656) в Биджапуре. Для облицовки стен был использован местный синий и жёлтый базальт.

Правители индийских княжеств также оценили культурные возможности, предложенные музеями. Махараджа Сайяджи Рао III Джаиквар основал Бародский музей (ныне Музей и Художественная галерея в Ва-

додаре) в 1894 году. Проект музея был смешанным: по силуэту и материалу (деревянные рамы, заполненные кирпичом) он отражает местные традиции, а цокольный этаж с карнизами украшен гипсовыми копиями – фризов Парфенона.

Более “чистый” пример приспособления местных материалов и структуры к новому плану представляет Национальный музей в Пном-Пене (Камбоджа, тогда французский протекторат). Построенный в 1917 году в камбоджийском стиле, он таким образом представлял благоприятную обстановку для блестящих художественных коллекций произведений классического кхмерского искусства, созданных преимущественно с X по XI столетие н.э.[589]

Создавались музеи и в оставшихся независимыми государствах Азии.

В Китае в Шанхае в 1868 году был открыт Музей Сиковей, а спустя четыре года ещё один музей под покровительством Британского Королевского Азиатского общества. Оба музея были рассчитаны на ограниченный круг посетителей, преимущественно европейцев и североамериканцев[590]. Первым музеем современного типа стал Естественнонаучный центр в Наньтуне (провинция Цзянсу) (1905)[591]. Спустя три года после свержения императорской власти в Китае (1911) в 1914 году был открыт в Пекине в Императорском дворце музей Гугун. В течение первой декады существования Китайской республики был создан Музей провинции Хэбэй в Тяньцзине[592].

В 1874 году в Большом дворце в Бангкоке были созданы королевские коллекции, которые спустя 60 лет превращены в Национальный музей Сиама (ныне Таиланд).

В Японии в 1871 году был издан императорский указ об охране памятников и предметов старины, а в 1872 году основан музей для поощрения промышленности и развития, использования и разработки природных ресурсов. Его коллекции стали базовыми для музеев, известных как Токийский Национальный музей и Национальный музей науки[593]. Музей науки был открыт для посетителей (1877). В нём находились приборы для школьного обучения наукам и естественнонаучная коллекция.

Музейное дело в Африке

В Африке во второй половине XIX – начале XX веков было создано несколько музеев. Египетский музей[594] в Каире был открыт в 1858 году[595], а в 1902 году его перевели в новое здание. Некоторые его коллекции стали основой для новых учреждений Музея искусства ислама (1903) и Коптского музея. В 1892 году в Александрии был создан Греко-римский музей.

В Южной Африке музеи открывались в британских колониях, в том числе в Натале в Порт-Элизабете (ныне в Капской провинции ЮАР, 1856) и Питермарицбурге (1903), а также в столицах независимых в тот период бурских государств: Блумфонтейне (Оранжевая республика, 1877) и в Претории (Трансвааль, 1893).

В Центральной Африке музеи стали появляться в начале XX века. В британском владении Родезия в 1901 году были открыты Национальные музеи в Булавайо и Солсбери (ныне Хараре, теперь оба в Зимбабве) в 1908 году, в британской колонии Уганде в Кампале (1908) из коллекции, собранной Британским провинциальным управлением[596]. Кенийский национальный музей в Найроби был открыт в 1909 году. Его создало Восточноафриканское и Угандийское естественнонаучное общество[597].

Музейное дело в Австралии и Океании

Постепенно развивалось музейное дело и в таком отдалённом от Европы континенте, как Австралия, где вплоть до 1901 года существовали отдельные британские колонии (с 1901 года штаты Австралийского Союза). Национальный музей колонии Виктория в Мельбурне был сформирован как самостоятельное учреждение в 1854 году[598]. С 1870 года он получил название Научного музея Виктории, управлялся вместе с Публичной библиотекой и Художественной галереей колонии единым советом попечителей[599]. Библиотека, Научный музей и Художественная галерея финансировались правительством колонии.

Национальная художественная галерея колонии Виктория возникла в Мельбурне как Художественный музей в составе Публичной библиотеки в этом городе в 1861 году, но специального попечительского совета не имела ещё семьдесят пять лет, а отдельного помещения более столетия[600].

В другой колонии – Новом Южном Уэльсе в 1874 году был создан Сиднейский Университетский музей Маклая на пожертвование семьи натуралиста А. Маклая.

Специальное здание ещё одного учреждения – Австралийского музея в Сиднее, начатое строительством в 1846 году, открылось для посетителей в 1857 году. По “Акту о попечительстве над Австралийским музеем” (1853) им управлял совет попечителей.

Среди музеев других австралийских колоний следует назвать Квинслендский музей в Брисбене (1855), Музей Суон-Риверского механического института в Перте (Западная Австралия, 1860) и Аделаидский музей (Южная Австралия, 1861).

Несколько позже на этом континенте были открыты основные художественные галереи[601].

В британской колонии Новой Зеландии в 1861 году открыт Крайстчерчский музей. Он получал финансовую поддержку провинциального правительства по 1875 год (пока она не была отменена). Национальный музей в Веллингтоне создан в 1865 году на средства местной администрации и Новозеландского геологического общества. В 1906 году открыта и Веллингтонская публичная галерея (ныне Национальная художественная галерея)[602].

В британских владениях музейное дело развивалось, создавалось по образцу метрополии. Следует подчеркнуть значение этих учреждений для сохранения предметов местного происхождения и создание в них коллекций, отражавших локальные особенности природы и быта жителей этих территорий. Аналогичную роль играли музеи и в независимых азиатских и африканских государствах. Правда, численность там музеев заметно уступала Европе и США.

Основные тенденции музейного дела конца XIX – начала XX вв.

Во второй половине XIX – начала XX веков в развитии музейного дела произошли определённые перемены. Открытие новых рынков сбыта, стран с источниками сырья, колониальные завоевания наиболее сильных держав мира, технический и научный прогресс, исследовательские экспедиции привели к невиданному до тех пор обилию собранных музейных предметов. Вопросы систематизации, каталогизации, консервации, реставрации, приготовления препаратов, исследовательская и выставочная деятельность музеев всё больше выступали на первый план, вызывая дискуссии. Происходило разделение между публичным представлением экспонатов и первичным исследовательским собирательством, что часто вело к элитарной изоляции музеев от общественности.

Постепенно происходила демократизация большинства музеев, расширялось участие общественности в их создании и деятельности. Возникали новые формы выставок и музеев (промышленно-технические, сельскохозяйственные и др.). К их посещению стали привлекаться широкие массы населения.

Что касается сущности деятельности музеев, то во второй половине XIX – начале XX веков тенденция к представлению музейных предметов как диалога с посетителями музея или выставки становится преобладающей и вытесняет монологический характер представления предметов коллекций.

В связи с повышающимся в обществе авторитетом науки и образования многие музеи предпочитали представление экспонатов любого рода в «аналитической» манере, рассматривая их как предмет науки. Даже ар-

хеологические экспонаты или изделия ремесла следовало рассматривать как справочное собрание предметов, расположенных таким образом, чтобы удовлетворять потребности ученых, способных заметить самую незначительную разницу между каждым отдельным предметом в их серии. Другая школа музееведов предпочитала экспонировать «синтез» предметов как выразительное, полное смысла целое, в форме групп чучел животных в их среде обитания или жителей определённого периода, где произведения искусства представлялись вместе с мебелью и другими предметами повседневного потребления, но относившиеся к одному и тому же времени. Как упоминалось выше, интерьеры подобного вида были представлены в Германском музее в Нюрнберге, а позже в Музее императора Фридриха в Берлине. Эта идея получила дальнейшее развитие в скандинавских музеях под открытым небом. Там посетитель мог видеть старинные постройки, действующие мастерские с посетителями в национальных костюмах и слышать исполнение народной музыки.

Однако «синтетический» подход оказался в Европе исключением. Но в США позже получил широкое распространение. Здесь больше стремились добиться коммуникации и с массовым посетителем. Американский музеевед Дж. Гуд утверждал, что действенный образовательный музей может быть описан как коллекция инструктивных этикеток, каждая из которых иллюстрирует удачно подобранный музейный предмет[603].

В деле интерпретации, использования музеев как посредников между исследованием и общим образованием музеи США шли новаторским путём. Они также ввели новый способ основания и материальной поддержки музеев. Это делалось комитетами из числа состоятельных сограждан, большим количеством подписчиков, выделяющих небольшие взносы, и группами частных лиц и административных органов. Когда Ф.К. Грей завещал 50 тысяч долларов на Музей сравнительной зоологии Гарвардского университета, законодательные власти штата Массачусетс выделили вдвое большую сумму на музей, а остальные деньги были собраны по подписке.

Пожалуй, музеи в целом с середины XIX века до окончания первой мировой войны больше преуспели в расширении допуска в свои залы посетителей, чем в раскрытии богатств своих экспозиций этим посетителям. Поступления в фонды музеев оставались хаотичными, случайными, внеплановыми, многие из вещей передавались в дар. Стиль представления экспонатов оставался фрагментарным, недостаточно полным и недостаточно систематизированным.

Здание, предназначенное для Художественной галереи и музея в Глазго, завершённое строительством в 1901 году, согласно современному ему описанию, было «богато украшенным … в духе французского Ренессанса»[604]. В его стенах было обилие изогнутых поверхностей, пол был

сделан из разноцветного мрамора, а большой зал поражал своей высотой в двадцать четыре метра. Новое здание Музея Виктории и Альберта в Лондоне (1909) было также неудобно устроено: не хватало кабинетов для хранителей, в нем было плохое освещение, однородные витрины.

Сами же музеи перестраивали свою работу в интересах посетителей. Они были открыты ежедневно в будние дни, а часто и по воскресеньям. Плата за вход была невысокой (если она устанавливалась вообще).

Многообразные причины мешали приданию музеям надлежащего вида. Когда формировались новые музейные учреждения так же, как и конкретные предметы употребления, человеческий разум испытывал затруднения, потому что исходил из прецедента, не относящегося к данному делу. Ранние автомобили отличались поразительным сходством с конными колясками. Так и публичные музеи очень долго не перерезали пуповину, соединявшую их с частными собраниями прошлого. Менее подверженными влиянию общественного мнения, чем больницы, школы, библиотеки, музеи оставались достаточно статичным элементом общества.

Музеи возникали прежде всего как учреждения научного характера. Просветительские задачи являлись производными от специфики сосредоточенного в них материала.

Статус музеев как научных учреждений, предназначенных быть систематизаторами, хранилищами источников, был привлекательным для научных работников. Поначалу собирание, систематизация коллекций и публикация сведений о них являлись частью личной исследовательской деятельности ученых, непосредственно не связанных с музеями.

С расширением музейной сети и образованием крупных собраний национального значения складывается музейная профессия. Она связана с научной обработкой и хранением коллекций. Формируются кадры специалистов в конкретных отраслях истории материальной культуры, прочно связывавших свою деятельность с музеями.

Развитие музейного дела во второй половине XIX – начале XX веков стимулировало становление музейной профессии. В музеях появились штатные должности хранителей музейных собраний. Их занимали учёные –специалисты в конкретных областях естествознания, техники, гуманитарных наук, связавшие свою научную деятельность с работой в музеях. Профессионализация сотрудников музеев была направлена на определение, систематизацию, описание и каталогизацию музейных собраний. Специфическим итогом научной деятельности в музеях наряду с научными трудами являлись каталоги конкретных коллекций.

С необходимостью сохранения коллекций связано возникновение профессии реставраторов, специализирующихся на восстановлении не только картин и скульптур, но и других музейных предметов.

Экспозиционная деятельность как музейная специальность ещё не оформилась. Как правило, музеи запасников не имели. Собрание экспонировалось в общепринятой для своего времени в той или иной отрасли знания научной системе. Только в самом конце XIX – начале XX веков в связи с популярностью музеев и ростом их посещаемости возникла необходимость искать средства экспонирования, доступные восприятию широких кругов посетителей. Систематические коллекции стали дополняться "образовательными", "выставочными", "показательными" и т.д.

Можно привести примеры профессионализации музейных сотрудников. С 1894 году директором Музея антропологии и этнографии Санкт-Петербургской Академии наук стал видный востоковед и этнограф академик В.В. Радлов. Основным направлением работы музея он считал научную обработку огромного коллекционного фонда. К определению и регистрации коллекций В.В. Радлов привлёк учёных различных специальностей – востоковеда В.В. Бартольда, археологов В.М. Лемешевского и Е.Л. Петри, этнографов Д.А. Клеменца, В.И. Иохельсона, В.Г. Богораза, Э.К. Пекарского[605], антрополога Н.М. Могилянского, четверть века в музее работал видный этнограф Л.Я. Штернберг. Он – один из числа первых музейных деятелей России, которые уделяли большое внимание научному экспонированию музейных предметов. Под его руководством в 1903 году была создана экспозиция, приуроченная к 200-летию основания Санкт-Петербурга. Она была построена по новейшим для того времени принципам классификации этнографического материала. Перечисленные учёные стали постоянным ядром коллектива Музея антропологии и этнографии.

Работа в музеях крупных учёных способствовала высокому научному уровню деятельности этих учреждений.

Решающее значение для развития музейной деятельности имело общественно-просветительское движение во второй половине XIX – начале XX вв. Возможность использовать наглядный, предметный материал для просвещения народа, распространения научных знаний привлекла к организации и деятельности музеев демократически настроенных учёных, интеллигенцию, буржуазию. На этой основе был создан новый тип музея – общественный, возникла и распространилась сеть музеев в провинции, демократизировалась деятельность частных коллекционеров, открывавших свои собрания для обозрения или передававших их в общественное пользование.

Благодаря участию в работе музея крупных научных сил деятельность большинства музеев, как правило, находилась на уровне развития науки и культуры своего времени. Сочетание этого уровня и общественно-просветительского характера музеев второй половины XIX – начала XX веков создало благоприятную почву для проявления личной инициа-

тивы. Многие музеи создавались при минимальном участии государства. Решающую роль в их образовании играла деятельность представителей различных общественных кругов, и в первую очередь, передовых представителей дворянства и буржуазии.

Заключение

С конца XVIII века музейное дело выделилось в самостоятельную отрасль культурной практики. В результате реализации программных пожеланий представителей либеральных и требования радикальных слоёв общественности ряда стран на протяжении XIX – начала XX веков появились публичные музеи. Их количество постоянно увеличивалось, а сами они становились доступными публике.

Этому способствовал пример развития музеев во Франции в ходе революции 1789–1794 годов и установление там позднее императорской власти. В этой стране впервые были созданы центральные специализированные музеи и сеть провинциальных музеев, в которые поступили конфискованные у представителей прежде привилегированных сословий и у церкви произведения, представляющие ценность с точки зрения искусства и науки. Музеи были включены там в систему идеологического влияния на население. В непосредственной связи с этим выделяется такое направление в архитектуре как музейная архитектура.

На организацию новых музеев повлияло развитие естественных наук. Природоведческие экспозиции музеев становятся более упорядоченными, как и комплектование их фондов. Для ознакомления публики с жизнью и привычками животных формируются зоологические парки. В них, в отличие от зверинцев, ведётся исследовательская работа по примеру ботанических садов.

Развитие экономики и появление новых изобретений в области техники нашли своё отражение в организации в масштабах отдельных стран промышленных и торгово-промышленных выставок, которые являлись смотром достижений и способствовали развитию экономики.

Повышенное внимание к истории, как к деятельности человеческих масс, проявившейся в революциях и других широких движениях, привело к образованию музеев исторического профиля. В их создании принимали участие правители, научные общества, высшие учебные заведения. Наиболее крупные музеи приобретали статус национальных.

Во второй половине XIX – начале XX веков расширялись специализация и тематика музеев. Это связано с осознанием общественностью их важности для образовательской и научно-исследовательской деятельности. Накопленные фонды становятся слишком обильными для одного музея. Это приводило к выделению отделов крупных музеев в самостоятельные учреждения с более узкой тематикой показа и коллекций (зоологические, ботанические и др.).

Рост национального самосознания и проявления интереса к культуре народов различных континентов привело к формированию этнографии и

этнографических музеев под открытым небом. Развитие археологии делало возможным создание музеев чисто археологического профиля.

Археологические коллекции пополнялись за счёт предметов ближневосточных культур, которые ранее в музеи не попадали.

В связи с появлением новых направлений в живописи и скульптуре возникли музеи современного искусства. Увеличилось количество музеев, отражавших историю конкретных городов и местностей.

Появление новых отраслей промышленности, новых видов оборудования и транспорта нашло своё отражение в организации всемирных выставок технических достижений, стимулировавших создание новых технических и художественно-промышленных музеев, которые позже превращались в музеи прикладного искусства.

Получило более широкое, чем раньше, развитие коллекционерства. В этой области значительно изменился социальный состав собирателей: всё большее их число представляла буржуазия. В связи с этим расширился и художественный рынок.

Возникли предпосылки для формирования музееведения. Сформировалась профессия музейного работника, который должен был быть не только специалистом в своей области знаний, но и их популяризатором. Появились организации музейных работников, созывались музееведческие съезды, стали издаваться журналы по музейному делу.

В XIX веке музейное дело окончательно оформилось как институт, неотъемлемый от культуры мирового общества.

Основная библиография

Исследования по теме

1. **Белозерова В.Г.** История музеев и реставрационное дело в Китайской Народной Республике (до «культурной революции») / В.Г. Белозерова // Художественное наследие. – М., 1980. – №6(36). – С. 152-154.
2. **Грицкевич В.П.** Зарождение и развитие музеев / В.П. Грицкевич // Основы музееведения / отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 121-136.
3. **Грицкевич В.П.** История музеев мира / В.П. Грицкевич, А.А. Гужаловский – М.: Изд-во Белорус. ун-та, 2003. – С. 122-197.
4. **Грицкевич В.П.** Музеи мира [Электрон. ресурс] / В.П. Грицкевич, А.А. Гужаловский. – Электрон. данные.– Минск: Белорус. виртуал. б-ка. – Режим доступа: http://www.library.ru. – Загл. с экрана.
5. **Жигульский З.** Музеи мира. Введение в музееведение / З. Жигульский; пер. А.А. Гужаловского. – М.: НИИК, 1989. – С. 21-37.
6. История музейного дела в СССР. – М.: НИИМ, 1957. – Вып. 1. – 192 с.
7. **Калитина Н.Н.** Великая Французская революция и создание национальных музеев Франции (1789–1799) / Н.Н. Калитина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. – 1992. – Вып.2 (9). – С. 15-21.
8. **Каспаринская С.А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С.А. Каспаринская, В.И. Златоустова, Г.А. Кузина – М.: НИИК, 1992. – С. 5-18.
9. **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков / И.А. Куклинова. – СПб., 2001. – С. 47 – 147.
10. **Овчинникова Б.Б.** Из истории русских музеев / Б.Б. Овчинников, Л.В. Чижова. – Екатеринбург: Уральский университет, 1992. – 115 с.
11. Очерки истории музейного дела в России. – М.: НИИК, 1960. – Вып. 2. – 380 с.
12. Там же. – М.: НИИК, 1961. – Вып. 3. – 364 с.
13. Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1963. – Вып. 5. – 406 с.
14. Там же. – М., 1968. – Вып. 6. – 434 с.
15. Там же. – М., 1971. – Вып. 7. – 416 с.
16. **Полунина Н.М.** Коллекционеры старой Москвы: иллюстрированный биограф. слов. / Н.М. Полунина, А.И. Фролов. – М.: Независимая газета, 1997. – 528 с.

17. **Полунина Н.М.** Основатели. Российские просветители / Н.М. Полунина, А.И. Фролов. – М.: Сов. Россия, 1990. – 133 с.
18. Российская музейная энциклопедия. – М.: НИИК, 2001. – Т. 1. – 416 с.
19. Российская музейная энциклопедия. – М.: НИИК, 2001. – Т. 2. – 436 с.
20. **Станюкович Т.В.** Этнографические наука и музеи / Т.В. Станюкович. – Л.: Наука, 1978. – 286 с.
21. **Сундиева А.А.** Музеи в контексте российской истории / А.А. Сундиева // Основы музееведения / отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 156-183.
22. **Фролов А.И.** Основатели российских музеев / А.И. Фролов. – М.: РГГУ, 1991. – 80 с.
23. **Чижова Л.В.** Из истории художественных музеев России / Л.В. Чижова. – М.: РГГУ, 1991. – 84 с.
24. **Шустрова И.Ю.** История музеев мира / И.Ю. Шустрова. – Ярославль: ЯрГУ, 2002. – 175 с.
25. **Юренева Т.Ю.** Музей в мировой культуре / Т.Ю. Юренева. – М.: Русское слово, 2003. – С. 205-370.
26. **Юренева Т.Ю**. Музееведение / Т.Ю. Юренева. – М.: Академический проект, 2003. – С. 173-272.
27. **Alexander E.P.** Museums in Motion / E.P. Alexander. – Nashville: AASLH Press. – 1979. – P.3-116.
28. **Alexander E.P.** Museum Masters / E.P. Alexander. – Nashville: AASLH Press. – 1983. – X. 428 p.
29. **Alexander E.P.** Museums in America. Innovators and Pioneers / E.P. Alexander. – Walnut Creek; L.; New Delhi, Altamira press, 1997. – 224 p.
30. **Bazin G.** Le temps de musees / G. Bazin. – (Liege): Desoer, 1967. – 300 p. (Collection “L’art temoin”). (Английский перевод: The Museum Age. – N.Y.; University book, 1967. – 302 p.).
31. The Dictionary of Art. – Ed. J.Turner. – N.Y.: Grove, 199. – V. 1-34.
32. **Hudson K.** Museums of in Influence / **K. Hudson**. – Cambridge: Cambridge University press, 1987. – 220 p. (Русский перевод: **Хадсон К.** Влиятельные музеи ; пер. Л. Мотылева. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 196 с.)
33. **Lewis G.D.** Collectors, Collecting and Museums. A Brief World Survey / G.D. Lewis // Manuel of Curatorship. A Guide to Museums Practice / ed. M.A. Thompson et al. – L.: Butterworths, 1984. – P. 7-22; Collection, Collectors and Museums in Britain to 1920 // Ibidem. – P. 23-37.

34. **Schreiner K.** Geschichte der Musealwesens. (Kurzer Überblick) / **K. Schreiner**. – Waren, 1986. – 1789 bis zum Gegenwart. – Hbd. 3, T. 2. (Einführung in die Museologie) – S. 3-15.
35. Who's Who in Architecture / ed. by J.Richards. – 2^{nd} ed. – L., 1977.
36. **Wittlin A.S.** The Museum: in Search of Usable Future / A.S. Wittlin. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1970. – P. 121-142.
37. **Żygulski Z.** Junior. Muzea na swiecie. Wstęp do muzealnictwa / Z. Żygulski. – Warszawa: PWN, 1982. – S. 53-73). – (Рус. пер. части кн. см. № 5 настоящего списка [Жигульский])

Библиографические пособия

- **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века / В.П. Грицкевич. – СПб.: СПбГУКИ, 2001. – С. 261-282.
- **Грицкевич В.П.** Музееведение. История и историография. Программа и методические материалы / В.П. Грицкевич; Санкт-Петербург. гос. акад. культуры. – СПб., 1995. – С. 15-16, 18-27.
- История музейного дела: библиогр. указ. отеч. и зарубеж. лит. / сост. З.С. Бутаева, Е.С. Канычкина, Н.В. Фатигарова. – 2-е. изд. – М.: НИИК; 1991.. – 149 с.
- **Каспаринская С.А.** Государственная музейная политика в России в XVIII-XX веках / С.А. Каспаринская и др. – М., 1992. – С. 60-66 (исключительно литература по истории отечественного музейного дела).

Примечания и комментарии

Введение

[1] Цит. по: **Shi D.E.** Narodziny realizmu. Myśl i kultura amerykanska. 1865–1900 // Historia Stanow Zjednoczonych Ameryki. – Warszawa: PWN, 1995. – T. 3: 1848–1917. – S. 218.
[2] **Тургенев А.И.** Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). – М.; Л.: Наука, 1964. – С. 354.
[3] В состав этих элементов входят различные формы воплощения музейной концепции (идеи) в предмузейных собраниях и музеях, развитие музейной сети, организации музейного дела, музейного законодательства, музееведения, музейной практики, музейной архитектуры, выставочного дела, рынка предметов музейного значения.
[4] Уже после завершения этого издания появились книги и их разделы по истории музейного дела в мире: **Грицкевич В.П.** История музеев мира / **В.П. Грицкевич,** А.А. Гужаловский. – Минск: Изд-во Белорус. гос. ун-та, 2003. – 284 с.; **Юренева Т.Ю.** Музей в мировой культуре. – М.: Русское слово, 2003. – 536 с.; **Юренева Т.Ю.** История музеев мира // Музееведение. – М.: Академический проект, 2003. – С. 15-318; **Грицкевич В.П.** Зарождение и развитие музеев // Основы музееведения / отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – С. 108-146.
[5] **Кузина Г.А.** История музейного дела / Г.А. Кузина, А.А. Сундиева // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – С. 241.
[6] **Hudson K.** The Directory of Museums and living displays / K. Hudson, A. Nicholls. – London; New York, 1985 et al.
[7] См. также: **Ермолович Д.И.** Англо-русский словарь персоналий. – М., 1993; **Лидин Р.А.** Иностранные фамилии и имена: практическая транскрипция… – М., 1998; **Рыбакин А.И.** Словарь английских личных имен. – М., 1989; **Рыбакин А.И.** Словарь английских фамилий. – М., 1986.

Глава I.

[1] **Калитина Н.Н.** Великая Французская революция и создание Национальных музеев Франции (1789–1794) // Вести Санкт-Петербургского университета. Серия II. История, языкознание, литературоведение.– 1992. – Вып. 2 (№ 9). – С. 15-21.
[2] За составление каталогов, разрушаемых памятников антиквар Обен-Луи Миллен дю Гранмезон был брошен в 1793 году в тюрьму (Millin du Grandmaison A.-L. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1865. – Vol. 35. – Col. 538-540; **Griener P.** Millin A.-L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 21. – P. 614.
[3] О нем см.: Грегуар А.-Б. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV-XIX веков. – СПб., 2001. – С. 128; **Marot P.** L`abbé Gregoire et le vendalisme revolutionnaire // Revue de l`art. – 1980. – № 49. – P. 36-39; **Michaux G.** Gregoire H.-B. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1985. – Vol. 16. – Col. 1139-1142; В июне – декабре

1794 года А.-Б. Грегуар представил властям три рапорта о разрушении памятников для ужесточения мер против разрушителей.

[4] **Babelon J.P.** Le Louvre. Demeure des rois, temple des arts // Les lieux de mémoire. II La nation. – Paris, 1986. – Vol. 3 : La gloire. Les mots. – P. 200.

[5] Ленуар М.-А. // Куклинова И.А. Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 137; **Léon P.** La vie des monuments français: destruction, restauration. – Paris, 1961. – P. 69-73, 81-86; **Mellon S.** Alexandre Lenoir: the Museum versus the Revolution // Proceedings of the Consortium on revolutionary Europe. – 1979. – Vol. 9. – P. 75-85; **Greene C.M.** Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français during the French revolution // French Historical Studies. – 1981. – P. 200-222; **Haskell F.** History and its Images: Art and the Interpretation of the Past. – New Haven; London, 1993. – P. 236-252; Lenoir A. (M.) // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 159-160.

[6] **Poulot D.** Alexandre Lenoir et les musées des monuments français // Les lieux de memoire. II La nation. – Paris, 1986. – Vol. 3: La Territoire. L`État. Le Patrimoine. – P. 504.

[7] Интерес к искусству средних веков возник во Франции еще в середине XVIII века. Его проявлял Ж.-Б. Серу д`Ажинкур (1730–1814) в своей «Истории искусства в памятниках, начиная с его упадка в IV века до его возобновления в XVI веке», составленной в 1780-х годах и вышедшей в 1811–1820 годах. См.: Ажинкур Ж.-Б. Серу // Куклинова И.А. Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 122; **Dumesnil (M.)J.** Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes. Vol. 1. – Paris, 1858. – P. 1-58; **Lamy M.** Séroux d`Agincourt et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français // Revue de l`art ancien et moderne. – 1921. – Vol. 39(1). – P. 169-181; – Vol. 40(2). – P. 182-190; **Loyrette H.** Séroux d`Agincourt et les origines de l`histoire de l`art medieval // Revue de l`art. – 1980. – № 48. – P. 40-56; **Griener P.** Séroux d`Agincourt J.B. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. –Vol. 28. – P. 473-474.

[8] **Pommier E.** Winckelmann et la vision de l`Antiquité classique dans la France des Lumierès et de la Revolution // Revue de l`art. – 1989. – № 83. – P. 9-20.

[9] **Lenoir A.M.** Description historique et chronologique des monuments de sculpture reunis au Musée des monuments français: 4 vols. – Paris, 1795–1806; Museé des monuments français: 5 vols. – Paris, 1800–1805; Musee imperial des monuments français. – Paris, 1810; **Bann S.** The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in 19th Century Britain and France. – Cambridge, 1986. – P. 72-92.

[10] До этого к представителям политической нации относили лишь представителей правящих элит – дворянства, духовенства, чиновничества.

[11] Цит. по: **Léon P.** La vie des monuments français. Destruction. Restauration. – Paris, 1951. – P. 85.

[12] Например, к статуе Людовика XII, от которой сохранился торс короля, были приделаны голова и ноги.

[13] Скульптор Бенвенуто Челлини (1500–1571) в своем «Жизнеописании» вспоминал, как, увидев поврежденную античную статуэтку, предлагал ее владельцу Франциску I восстановить ее по своему разумению.

[14] О нем см.: **Gouin A.Ch.** Quatremère de Quincy. – Paris, 1892; **S.R.** Quatremère de Quincy A.Ch. // Nouvelle biographie générale, – Paris, 1866. – Vol. 41. – Col. 285-287;

Quatremère de Quincy A. // Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 502-503; **Luke Y.** Quatremère de Quincy A. Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 798-799; **Куклинова И.А.** Музеи Франции, XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 134.

[15] **Leniauld J.-M.** Utopie Française: essai sur le patrimorine. – Menges, 1992. – P. 16.

[16] О Консерватории наук и ремесел в Париже см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 82-83.

[17] О его политике конфискации см.: **Amat R.D.** Barbier-Valbonne // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1951. – Vol. 5. – Col. 348-349; Барбье-Вальбон Ж.Л. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 123.

[18] О нем см.: **Burchard L.** Denon D. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1913. – Bd. 9. – S. 79-80; **Blumer M.L.** Denon // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – Vol. 10. – Col. 1066-1067; **Chatelain J.** Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon. – Paris: Perrin, 1973. – 379 p.; **Nowinski J.** Baron Dominique Vivant Denon (1747–1825): Hedonist and Scholar in a Period of Transition. – Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1980. – 280 p.; **Lelièure P.** Vivant Denon: homme des Lumières, «ministre des arts» de Napolèon. – 2[de] éd. – P.: Picard, 1993. – 268 p.; Денон Д. // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1893. – Том 10, полутом 19. – С. 394-395; Денон Д.В. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 129-130. Принимал участие в подобной практике аудитор Государственного совета Анри Бейль (более известный по литературному псевдониму «Стендаль»), который инспектировал произведения искусства за рубежом для возможной реквизиции (**Stendhal**. Correspondence: 1800–1842 / ed. by V. Del Litto, H. Martineau. – P. : Victor Gollanz, 1962. – Vol. 1. – P. 629-631, 642-644, 648-649).

[19] Среди них были Ж.М. Пико (о нем см.: Picault J.M. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1932. – Bd. 26. – S. 578-579), Ф.Т. Акен (о нем см.: Hacquin F.G. // Ibidem; Leipzig, 1922. – Bd. 15. – S. 418), Пьер Поль Прюдон (о нем см.: Harduin H. Prud`on P. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1862. – G. 41. – Col. 114-118; Graul P. Prud`on P. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 431-433).

[20] О нем см.: Робер Г. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 141.; Robert H. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1856. – Vol. 42. – P. 380-381; **Gabillot G.** Hubert Robert et son temps. – Paris, 1895. – 292 p.; **Graul R.** Robert H. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1934. – Bd. 28. – S. 420-421; **Cayex J. de.** Robert H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 447-450.

[21] Об этом подробнее см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 213-214.

[22] Об этом см.: **Gould C.** Trophy of Conquest: the Musée Napoleon and the Creation of the Louvre. – London: Faber and Faber, 1965. – P. 68-71.

[23] О нем см.: **G.B.** Lacour P. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1861. – Vol. 28. – Col. 564-565; Lacour P. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig., 1928. – Bd. 22. – P. 183.

[24] Цит. по: **Whiteley J.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 666.

[25] Об этом К. Хадсон (Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 13) писал: «В 1815 г., как и в 1945 г., поражение всесильного диктатора, завершившее многолетний период страданий и гнета, стимулировало в ряде стран патриотический подъем и ускорил социальные перемены. Попутно возникло и менее благородное стремление (не всегда подсознательное) переиграть поверженного тирана на его собственном поле. (…) Музей Наполеона поразил первое поколение посетителей главным образом своими масштабами. Такого числа картин и скульптур, свезенных в одно место из стольких стран, раньше не видывали. После того, как это было сделано, ничто не могло остаться в прежнем виде. Лувр с его громадным зданием и громадной коллекцией стал эталоном, с которым впоследствии сравнивали другие художественные собрания. Победив Францию при Ватерлоо, Англия и Пруссия считали своим долгом превзойти ее и на музейном фронте. Рост их картинных галерей не мог и не должен был сдерживаться ничем».

[26] Переименование музея в Лувре было целенаправленным: Музей Наполеона должен был освятить притязания победителя на господство в Европе.

[27] О нем см.: **Louis-Philippe (King)** // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – P. 520-521.

[28] История XIX века / под ред. Э. Лависса и А.Н. Рамбо. – М.: ОГИЗ, 1938. – Т. 4. – С. 152.

[29] Поэтому годы правления Луи-Филиппа (1830–1848) получили название Июльской монархии.

[30] Картмер де Кенси А.Х. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 134; **S.R.** Quatremere de Quinsi A.Ch. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1866. – P. 285-287; Quatremère de Quinsi A.Ch. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 502-503; **Luke Y.** Quatremere de Quinsi A.Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 798-799.

[31] Vitet L. // **Vapereau G.** Dictionnaire universelle des contemporains. – 4^{me} éd. – Paris, 1870. – Col. 1822-1823; Вите Л. // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон.. – СПб., 1892. – Т. 6А, полутом 12. – С. 585-586; Вите Л.Х. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 126-127.

[32] **А.С(омо)въ.** Виоле-ле-Дюк Э.Э. // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон.. – СПб., 1892. – Том 6А, полутом 12. – С. 618; **Berce F.** Viollet-le-Duc E.E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 554-599; Viollet-le-Duc // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1940. – Bd. 34. – S. 397-398; Who’s who in architecture / ed. J. Richards. – 2nd ed. – London., 1977. – P. 336-338.

[33] Jay L.J. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1925. – Bd. 18. – S. 448-449.

[34] Devosge F. III // Nouvelle biographie générale sous la direction de dr Hoefer. – Paris, 1866. – Vol. 13. – Col. 954-955; **Sutter C.** Devosge F. III // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1913. – Bd. 9. – S. 190-192; Devosge F. III // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1967. – Vol. 11. – P. 219; **Alegret C.** Devosge F. III // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 834-835.

[35] Le Carpentier Ch.L.F. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1928. – Bd. 22. – S. 514; Le Carpentier Ch.L.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 27.
[36] Lemonnier G. // Nouvelle biographie générale sous la direction de dr Hoefer. – Paris, 1862. – Vol. 30. – Col. 626-627; Lemonnier G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1929. – Bd. 23. – S. 37.
[37] **Gerbod P.** Thiers A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 30. – P. 733.
[38] Дю Соммерар А. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков – СПб., 2001. – С. 142; **Salet F.** Histoire de la collection du Sommerard // Guide du Musee de Cluny. – Paris, 1949; **Bann S.** The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in 19th century Britain and France. – Cambridge, 1984. – P. 72-92; **Griener P.** Du Sommerard A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 458-459.
[39] В составе этого собрания были предметы из расформировавшегося в свое время Музея французских памятников А. Ленуара (**Bann S.** The Clothing of Clio. – Cambridge, 1986. – P. 82).
[40] **Abt J.** Museum // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 359.
[41] **Vapereau G.** Dictionnaire universelle des contemporains. – 2de éd. – Paris, 1861. – P. 591; – 6e éd. – Paris, 1893. – P. 517; Du Sommerard E. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 271; Дю Соммерар Э. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 143.
[42] **Bann S.** The Clothing of Clio. – Cambridge, 1986. – P. 85.
[43] Sommariva G.B. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1868. – Vol. 44. – Col. 176-177; **Southorn J.** Sommariva G.B. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 59.
[44] **Morembert T. de.** Girou A. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1985. – Vol. 16. – Col. 310-311; **Whiteley L.** Girou A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 740-741.
[45] **Whiteley L.** Schroth C. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 170.
[46] **Whiteley L.** Arrowsmith J // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 499.
[47] **Whiteley L.** Deforge A.-A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 618.
[48] **Amat F. d.’** Durand-Ruel P. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1969. – Vol. 12. – Col. 703; **Whiteley L.** Durand-Ruel P. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 423-425; **Cabanné P.** The great collectors. – London, (1963). – P. 63-82.
[49] **Fere G. de.** Durand // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1858. – Vol. 15. – Col. 427; Durand J.N.L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd. 10. – S. 201-202; **Szambien W.** Durand J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 420-422.
[50] Durand J.N.L. Préçis des lecons. d`architecture donneès á l’Ecole royale polytechnique. – Paris, 1817. – Vol. 1. – 127 p., 31 il.; – Vol. 2. – 104 p., 32 il.

[51] **Fere G. de.** Prévost P. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1862. – Vol. 41. – Col. 14-15; Prévost P. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 391.
[52] Ланглуа Ж.Ш. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 136; Langlois Ch. // Biographie universelle ancienne et moderne. – Paris, 1862. – Vol. 29. – P. 431; Langlois Ch // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1928. – Bd. 22. – S. 348.
[53] О нем см.: Бутон Ш.М. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 125; **Blumer M.L.** Bouton Ch.M. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1956. – Vol. 7. – Col. 63; **Geffroy** Bouton Ch.M. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd. 4. – S. 472.
[54] Создатель (вместе с Н. Ньеппом) первой фотографической техники дагерротипии. О нем см.: Дагерр Л.Ж.М. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 129; Daguerre L.J.M. // Nouvelle biographie générale. – Paris, 1866. – Vol. 13. – Col. 777-780; **Chatelain J.** Daguerre L.J.M. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1960. – Vol. 9. – Col. 1486; **Romer G.B.** Daguerre L.J.M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 448-449.
[55] Adhémar J. // Les Musées de cire en France, Curtius le «Banquet Royal», les têtes coupées // Gazette des beaux arts. – 1978. – Vol. 152. – P. 203-214.
[56] **Donowan E.** Instruction for collecting and preserving various subjects of natural history… – London, 1794. – 86 p.; – 2nd ed. – London: F.C. and J. Rivington, 1805.
[57] **Desmond R.** The India Museum (1801–1879). – London, 1982.
[58] **Macgregor A.** (Ed.). Tradescant`s rarities. – Oxford: Oxford University press, 1983; **Ovenell B.E.** The Ashmolean Museum (1683–1894). – Oxford: Clarendon Press, 1986. – 276 p.
[59] **B.B.W(oodward).** Woodward J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1900. – Vol. 62. – P. 423-425.
[60] **T.G.B(onney).** Sedgwick A. // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 51. – P. 179-182.
[61] **Waldeyer** Hunter W. // Biographisches Lexikon der hervorragenden Aerzte. – Wien, 1886. – S. 320-322; **G.T.B(ettany).** Hunter W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 28. – P. 302-305; **West Sh.** Hunter W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 15. – P. 28-29.
[62] **Orange A.D.** Philosophers and Provincials. The Yorkshire Philosophical Society from 1822 to 1844. – New York: Yorkshire Philosophical Society, 1973. – 76 p.
[63] **Borlace W.** Observations on the Antiquities of Cornwall. – Oxford: W. Jackson, 1754. – XIV, 413 p.; **W.H.T(regelglas).** Borlace W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 5. – P. 398-399.
[64] **Kendrick T.D.** The British Museum and British Antiquities // Museum Journal. – 1951. – Vol. 51. – № 6. – P. 139-149.
[65] **W.W.W(roth).** Fawsett B. // The Dictionary of National Biography. – London, 1889. – Vol. 18. – P. 250.
[66] **C.W. S(utton).** Mayer J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1894. – Vol. 37. – P. 149-150.

[67] **T.S(eccombe).** Hoare R.C. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 27. – P. 26-28; Hoare R.C. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 598.
[68] **W.W.W(roth).** Cunningham W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1888. – Vol. 13. – P. 323.
[69] **Bateman T.** Descriptive Catalogue of the Antiquities and miscellaneous objects preserved in the Museum of Thomas Bateman at Lomberdale House, Derbyshire. – Backewell: Gratten, 1855. – IX, 305 p.; **G. G(oodwin).** Bateman T. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 3. – P. 394-395.
[70] **Hudson D.** The Royal Society of Arts (1754–1954) / D. Hudson, K.W. Luckhurst. – London: Murray, 1954. – XVIII, 411 p.
[71] **Zins N.** Historia Anglii. – Wyd. 3-e. – Wrocław, 1995. – S. 271, 292-293.
[72] **Woodward L.** The Age of Reform (1815–1870). – 2nd ed. – Oxford: Oxford University Press, 1979.
[73] **Kusamitsu T.** Great Exhibitions before 1851 // History Workshop Journal. – 1980. – № 9. – P. 70-87.
[74] **Tylecote M.** The Mechanics Institutes of Lancashire and Yorkshire before 1851. – Manchester: Manchester University Press, 1957; **Feather S.** The Bradford Industrial Museum // Museum Journal. – 1975. – Vol. 75. – № 1. – P. 23-25.
[75] **Lewis G.D.** Collections, collectors and museums in Britain to 1920 // Manual of curatorship. A guide to museum practice / ed. by J.M.A. Thompson et al. – London: Butterworth and oth., 1984. – P. 29.
[76] **G.F.R.B(arker).** Buckingam J.S. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 202-203.
[77] **G.C.B(oase).** Ewart W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1889. – Vol. 18. – P. 91-92.
[78] **G.C.B(oase).** Howes B. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 25. – P. 187; **Boase F.** Modern English biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 1383.
[79] Select Committee on inquiry into drunkenness Report. – London, 1834. – P. 8.
[80] **Howes B.** Hansard reports. – 1835. – Vol. 35. – № 20. – P. 617.
[81] Select Committee on public libraries. Report. – London, 1849. – P. 107-111.
[82] Цит. по: **Lewis G.D.** Collections, collectors and museums in Britain to 1920 // Manual of curatorshiP. – London, 1984. – P. 29.
[83] Подробнее об этом см: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 191, 210.
[84] Opie J. // **Boase F.** Modern English biography. – Truro, 1897. – Vol. 2. – P. 1249-1250; **Wilson J.** Opie J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 451-452.
[85] **C.J.R(obinson).** Dance G. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 14. – P. 11.
[86] **C.M(onkhouse).** Boydell J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 6. – P. 104-106; **Brockwell U.W.** Boydell J. // Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd. 4. – S. 489; **West Sh.** Boydell // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 607-608.

[87] **Brown D.B.** Long Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 624.
[88] George III // Ibidem. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 145.
[89] **Millar O.** Georg IV when Prince of Wales: his debts to artists and craftsmen // The Burlington Magazine. – 1986. – № 1001, August. – P. 586-592 (Documents for the History of Collecting); **Brown D.B.** Georg IV // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 145-147.
[90] **F.M.O` D(onoghue**). Young J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1900. – Vol. 63. – P. 381;
[91] **F.M.O`D(onoghue).** Soane J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 53. – P. 210-211; Who is who in architecture // ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 303-306; **Davies C.** Architecture and Remembrance // The Architectural Review. – 1984. – № 1044. – P. 48-55; **Postle M.** Soane J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 904-910 (о музее Соуна. – С. 907-908; о картинной галереи Далуичского колледжа. – С. 908).
[92] **C.M(onkhouse).** Bourgeois P.F. // The Dictionary of National Biography. – London,1886. – Vol. 6. – P. 19-20; **Brokwell M.** Bourgeois P.F. // Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd. 4. – S. 463; **Waterford D.** Bourgeois P.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 576-577.
[93] **L.C(ust).** Playfair W. // The Dictionary of National Biography. – London,1894. – Vol. 40 – P. 415-416; **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1897. – Vol. 2. – P. 1857-1858; Who is who in Architecture // ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 255; **Cruft C.H.** Playfair W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 35-36.
[94] Джентри – нетитулованное среднее и мелкое дворянство в Англии.
[95] **F.E(spinasse).** Egerton F. // The Dictionary of National Biography. – London, 1889. – Vol. 17 – P. 151-153.
[96] **J.A.H(amilton).** Leveson-Gower J. Granville // The Dictionary of National Biography. – London, 1893. – Vol. 33 – P. 150-152; Leveson-Gower J. Granville // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 270-271.
[97] **G.F.R(ussell) B(arker).** Howard F. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 28 – P. 14-17; **Smith C.S.** Howard F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 808.
[98] Принц-регент Георг приобрел портрет «Судостроителя и его жены» Х. Рембрандта за огромную сумму в 5250 фунтов стерлингов в 1811 году (**Brown D.B.** George IV // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 145-147). Политический деятель Роберт Пил старший приобрел одну из самых знаменитых голландских картин – «Аллея в Мидделхарнисе» Мейндерта Хоббемы (о Р. Пиле старшем см: **Boase F.** Modern English biography. – Truro, 1897. – Vol. 2. – P. 1434-1454; **G.C.B(oulger)**. Peal Robert // The Dictionary of National Biography. – 1893 – T. 44. – C. 210-223; **Brown D.B.** Peal Robert, 2nd baronet // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 322.
[99] **A.N(icholson)**. Leicester J.F. // The Dictionary of National Biography. – London, 1892. – Vol. 32 – P. 425-426; **Wilson J.** Leicester J.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996.

[100] **J.Le. G(rys) N(orgate)** Wyndham G., 3rd Earl of Egremont // The Dictionary of National Biography. – London, 1900. – Vol. 63 – P. 244-246; Wyndham G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 453.
[101] **F.R(ae)**. Russel J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 50. – P. 455; **Browne-Kenworthy J.** Russel J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 357-358.
[102] **J.C.B(oase).** Cavendish W.S. // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 9 – P. 376; **Browne Kenworthy J.** Cavendish W.S. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 6. – P. 117-118.
[103] **F.G.F(otheringham)** Laing D. // The Dictionary of National Biography. – London, 1892. – Vol. 31 – P. 401-403.
[104] Fergusson J.D. Collecting and dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 271.
[105] **B.C.S.S(cottowe).** Buchanan W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 197; **Brigstocke H.** William Buchanan: his Friends and Rivals. The importantion of old Master Painting into Great Britain during the First Half of the 19th century // Apollo. – 1981. – № 234. – August. – P. 76-84; Buchanan W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 71-72.
[106] **Buchanan W.** // Memoirs of painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the great Masters into England since the French Revolution. – London: R. Ackermann, 1824. – Vol. 1-2; **Herrmann F.** William Buchanan`s Memoirs of Paintings // The Connoisseur. – 1966. – № 650. – P. 246-250.
[107] **Turner S.J.** Smith J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 882.
[108] **Preston H.** Woodburn S. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 345.
[109] **Woodburn S.** A Catalogue of Drawings by the Old Masters (…) in the Possession of Sir Thomas Lawrence (…). – London: V & Lib., 1834.
[110] Thos Agnew & Sons // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 366.
[111] **L.F(lagan).** Bryan M. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 155; Bryan M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 63.
[112]. **F.T. M(arzials).** Desenfans N.J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1888. – Vol. 14. – P. 405-406; **Waterfield N.** Desenfans N.J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 792.
[113]. **C.M(onkhouse).** – Ottley W.Y. // The Dictionary of National Biography. – London, 1895. – Vol. 42. – P. 344-345; **Rodgers D.** Ottley W.Y. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 634.
[114] **G.A.J.C(ole).** Solly E. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 53. – P. 214; **Herrmann F.** Who was Solly. Pt. 5: The Distribution of the Collection // The Connoisseur. – 1968. – № 679. – P. 12-17; **Allen E.** Solly E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 46.
[115] То есть торговцев произведениями искусства – любителей, в отличие от «мерсье-маршанов» – профессиональных торговцев произведениями искусства. Под-

робнее о тех и других см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 189-190.

[116] **Hartmann V.** Friedrich Wilhelm III // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1878. – Bd. 700-729; **Haussherr H.** Friedrich Wilhelm III Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S. 560-563; **Carter R.** Frederick William III // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 653.

[117] **Roscoe W.** // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 161.

[118] **D.B(lisset).** Barry Ch. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 3. – P. 310; Barry Ch. // Who`s who in Architecture/ ed. by J. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 29-30; Barry Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 280-284.

[119] О нем см. ниже в разделе, посвященном музейному делу в Германии. О Британском музее в этот период см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 14-15, 29-33.

[120] **James T.G.H.** The British Museum and Ancient Egypt. – London: British Museum Publ., Ltd., 1981. – 32 p.

[121] **W.W.W(roth).** Towneley Ch. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 57. – P. 97-99; **Vaughlin G.** Towneley Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 244-245.

[122] **W.W.W(roth).** Hamilton W. // The Dictionary of Biography. – London, 1890. – Vol. 24. – P. 224-227; **Ramage M.H.** A List of Sir William Hamilton`s Property // The Burlington Magazine. – 1989. – Vol. 131, № 1039. – P. 704-706; **Knight C.** Hamilton a Napoli. Cultura, svagni, civilta d` una grande capitale europea. – Napoli: Electa, 1990. – 215 p.; **Rodgers D.** Hamilton W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 113-114.

[123] **Smith A.H.** Lord Elgin and his collection // Journal of Hellenic Studies. – 1916. – Vol. 26, pt. 2. – P. 163-372; **W.W(roth).** Bruce Th. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 130-131; **Cook B.F.** Bruce Th. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 889.

[124] **F.M.O'D(onoghue).** Smirke R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 52. – P. 407-408; **F.M.O'D(onoghue).** Smirke R. // The Dictionary of National Biography. Who's who in Architecture. – 2nd ed. / ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 300-301; **Tyack G.C.** Smirke R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 872-875.

[125] The Life of William Hutton, Stationer of Birmingham, written by himself. – 2nd ed. – 1841. – P. 41.

[126] Там же.

[127] Angerstein J.J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 1. – P. 416-417; **Brown D.B.** Angerstein J.J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 51.

[128] Цит. по: **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums in Britain to 1920 // Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 27.

[129] Академию перевели из построенного в 1834–1837 годах здания в другое в 1869 году.

[130] **P.W(aterhouse).** Wilkins W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1900. – Vol. 61. – P. 267-269; Who's who in architecture. – 2nd ed. / ed. by J. Rich-

ards. – London, 1977. – P. 344; **Liscombe R.** Wilkins W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 191-193.

131 **C.M(onkhouse).** Beaumont G. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 4. – P. 56-57; **Brown D.B.** Beaumont G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 454-455; **Brockwell M.W.** Beaumont G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1909. – Bd. 3. – S. 120.

132 **W.P.C(ourtney)**. Carr W.H. // The Dictionary of National Biography. – London, 1887. – Vol. 9. – P. 177; **Brown D.B.** Carr W.H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 847-848.

133 Цит. по: **Allen B.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 369.

134 Цит. по: **Allen B.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 369.

135 **B.H.B(lacker).** Fitzwilliam R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1889. – Vol. 19. – P. 229; **Sutton D.** Le Fitzwilliam Museum. Une étude de goût // L`Oeil. – 1989. – № 412. – P. 38-43; Scrase D.E. Fitzwilliam R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 141.

136 Цит. по: **Allen B.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 370.

137 **E.R(adford).** Basevi G. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 3. – P. 354; Who's who in Architecture. – 2nd ed. / ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 30; **Jordan M.** Basevi G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 324-325; Дж. Бейзеви принадлежал к семейству, давшему британской культуре ряд видных ее деятелей. Он был ближайшим родственником экономиста Д. Рикардо, писателя и премьер-министра Великобритании Б. Дизраэли, известного историка Ф. Пелгрэйва (о Ф. Пелгрэйве см. подробнее: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века – СПб., 2001. – С. 40, 273).

138 **Boase F.** Modern English biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 664; **Watkin D.** Cockerell Ch.R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 502-505.

139 О ней подробнее см.: Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века – СПб., 2001. – С. 181, 208-209.

140 **GJ.S.L(ayard).** Sheepshanks J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 52. – P. 8-9; **Reynolds G.** Sheepshanks J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 575-576.

141 **W.A(rmstrong).** Vernon R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 58. – P. 281; **Hamlyn R.** Vernon R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 338-339.

142 **Hamlyn R.** Robert Vernon's Gift. British Art for the Nation. 1847: [Catalogue, 1995]. – London: Tate Gallery, 1993. – 72 p.

143 **Waldeyer.** Hunter J. // Biographisches Lexikon der Hervorragenden Aerzte aller Zeiten und Volker. – Bd. 3. – S. 318-320; **G.T.B(ettany).** Hunter J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 28. – P. 287-293.

144 **C.M(onkhouse).** Banks J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 3. – P. 129-133; **Smith E.** The life of Joseph Banks. – Reprint ed.: London, 1911. – New York: Arno Press, 1975. – 348 p.; **Postle M.** Banks J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 183.

[145] **G.S.B(oulger).** Solander D. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 53. – P. 212-213.
[146] **G.S.B(oulger).** Hooker W.J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 27. – P. 296-299; **Mea A.** The Hookers of Kew (1785–1911). – London, 1967. – 273 p.; **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 113-139.
[147] **W.T. T-D. (Thiselton-Dyer).** Hooker J.D. // The Dictionary of National Biography. – London, 1912. – Vol. 2, 2nd Suppl. – P. 294-299; **Turrill W.B.** Joseph Dalton Hooker: Botanist, Explorer and Administrator. – London, 1963. – 228 p.
[148] **G.S.B(oulger).** Ward N. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 59. – P. 328-329.
[149] **A.M(adonell).** Bullock W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 256; **Mullens W.H.** Some Museums of Old London. 2: William Bullock's London Museum // Museums Journal. – 1917. – Vol. 17. – № 4. – P. 51-56; – № 9. – P. 132-137; – № 12. – P. 180-187; **Altrick R.D.** The shows of London. – Cambridge; London: Harward Univ. press, 1978.
[150] О влиянии деятельности К. Линнея на классификации предметов в музеях растений в ботанических садах подробнее см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 246.
[151] О нем см.: **B.P(orter).** Mitchell R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1894. – Vol. 38. – P. 72-73: **Mitchell R.** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1930. – Bd. 24. – S. 594.
[152] **C.M(onkhouse).** Girtin T. // The Dictionary of National Biography. – London, 1890. – Vol. 21. – P. 397-399; **Pragnell H.J.** The London Panoramas of Robert Girtin. – London, 1968; **Morris S.** Girtin T. // The Dictionary of National Biography. – London, 1996. – Vol. 12. – P. 741-744.
[153] Marshall P. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1930. – Bd. 24. – S. 141.
[154] Поэтому этих деятелей условно называют «штюрмерами».
[155] **Heigel.** Ludwig I. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1884. – Bd. 19. – S. 517-527; Ludwig I. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 281-283; **Kraus. A.** Ludwig I. (Wittelsbach) // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1986. – Bd. 15. – S. 367-374 (о музеях см. С 369); **Goldberg G.** «Als Luxus dart die Kunst nicht betrachtet werden…» // Die Kunst. – 1986. – № 9. – S. 674-679.
[156] О ней см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 50-51.
[157] О нем см.: **A.P.** Thorwaldsen B. / A.P., H.V(ollmer) // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1939. – Bd. 33. – S. 94-100.
[158] О нем подробнее см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 197.
[159] О ней см.: Bevilaqua C. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1967. – T. 9. – P. 789; Bevilaqua C. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1909. – Bd. 3. – S. 559.
[160] **Rechte F.** Klenze L. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1882. – Bd. 16. – S. 162-166; **Kiener H.** Klenze L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1927. – Bd. 20. – S. 478-482; **Hederer O.** Klenze L. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1980. – Bd. 10. – S. 45-47; **Buttlar A. von.** Klenze L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 122-125.

[161] О них подробнее см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 128, 137.
[162] О них см.: **Paoletti P.** Canova A. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1911. – Bd. 5. – S. 515-521; **Mackowsky H.** Rauch Ch.D. // Ibid. – Leipzig, 1934. – Bd. 28. – S. 36-39; **H.V(ollmer).** Schwanntaler L. // Там же. – Leipzig, 1936. – Bd. 30. – S. 357.
[163] **Woltmann.** Hübsch H. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1881. – Bd. 13. – S. 273-275; **Hirsch F.** Hübsch H. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1925. – Bd. 18. – S. 50-52; **Vilmar G.** Hübsch H. // Die Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1971. – Bd. 9. – S. 723-724; **Böhlling C.** Hübsch H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 839-840.
[164] О нем см.: **Holland H.** Voit A. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 220-222; Voit A. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1925. – Bd. 34. – S. 515-516.
[165] О нем см.: H.S. Semper G. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1891. – Bd. 33. – S. 706-717; **Cranach-Sichart E.V.** Semper G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1936. – Bd. 30. – S. 488-491; **Quitzsch H.** Die Aestetischen Anschaumungen Gottfried Sempers. – Berlin, 1962. – 93 s.; **Herrmann W.** Gottfried Semper im Exil. – Paris; London, 1849–1855; Zur Entstehung des Stiel (1840–1877). – Basel; Stuttgart, 1978. – 127 s.; **Herrmann W.** Gottfried Semper. In Search of Architecture. – Cambridge; London, 1984. – 310 p.; **Mallgrave H.F.** Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century. – New Haven; London, 1996. – 443 p.; **Herrmann W.** Semper G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 397-401.
[166] О нем см.: **Hartmann von.** Friedrich Wilhelm II. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1878. – Bd. 7. – S. 685-700; **Borsch-Supan H.** Frederick William II // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 653.
[167] О нем см.: **Löhneysen W.F. von.** Hirt A.L. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1972. – Bd. 9. – S. 234-235; Hirt A.L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 575-576.
[168] План строительства музея А. Хирта, составленный еще в 1780 году, частично опубликован в кн.: **Plagemann V.** Das Deutsches Kunstmuseum. 1790–1870. – Munchen, 1967. – S. 38; **Pevsner N.A.** History of Building Types. – London, 1976. – P. 126.
[169] Цит. по: **Robertson D.A.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 476.
[170] Цит. по: **Abt J.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 358.
[171] О нем см.: **Hartmann von.** Friedrich Wilhelm III. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1878. – Bd. 7. – S. 700-729; **Haussherr H.** Friedrich Wilhelm III // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S. 560-563; Friedrich Wilhelm III // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 653-654.
[172] **Vallentin F.** Schinkel K.F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1908. – Bd. 54. – S. 17-28; **Rave P.O.** Schinkel K.F. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1936. – Bd. 30. – S. 77-83; Who's who in Architecture. – 2nd ed. / ed. by J. Richards. – London, 1977. – S. 289-291; Karl Friedrich Schinkel / Hrsg X.

Marks u. a. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1988. – 258 s; **Carter R.** Schinkel K.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 97-103.

[173] **Lier H.A.** Waagen G.F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 410-414; **Lyas C.** Waagen G.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 748.

[174] О строительстве музея см.: **Spiero S.** Schinkel`s Altes Museum in Berlin. Seine Bauesgeschichte von den Anfangen bis zur Eroffnung // Jahrbuchs der Preussischen Kunstssammlungen. – 1934. – № 55, Beih. – S. 41-87. О музее см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 50.

[175] Об этом методе см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 213-214.

[176] Цит. по: **Robertson D.A.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 476.

[177] **Dove A.** Humboldt Fr.W. von // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1881. – Bd. 13. – S. 338-358; Humboldt Fr.W. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1974. – Bd. 10. – S. 43-52; Humboldt Fr.W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 876.

[178] Работал в конце жизни над обустройством Санкт-Петербурга. О нем см.: **Bruch R.** Schluter A. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1910. – Bd. 55. – S. 184-194; **Ledendorf H.** Schluter A. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1936. – Bd. 30. – S. 119-120; Who’s who in Architecture. – 2nd ed. / ed. by J. Richards. – London, 1977. – S. 291.; **Kremeier J.** Schlüter A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 115-118.

[179] О нем см.: Вильденов К.Л. // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон.. – СПб., 1892. – Том 6, полутом 11. – С. 369.

[180] О нем см.: **Мокроусов А.** Дары волхвов // Огонек. – 1994. – № 17-18. – Май. – Вкладной лист; **Reussen.** Wallraf F.F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 764-766; **Vogts H.** Wallraf F.F. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von N. Thieme U.F. Becker. – Leipzig, 1942. – Bd. 35. – S. 104-105; **Deeters J.** Wallraf F.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 823.

[181] **С.А.Ж(ебелев).** Буассере // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон.. – СПб., 1891. – Том 4, Полутом 8. – С. 360-361; **Forster.** Boisserée // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1876. – Bd. 3. – S. 87; **Loos P.A.** Boisserée // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. 2. – S. 426-427; **Griener P.** Boisserée // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 242-243.

[182] История XIX века / под ред. (Э.) Лависса и (А.Н.) Рамбо. – М., 1938. – Т. 4. – С. 156-157.

[183] Об основателе музея «Иоаннеум» в Граце (1811) эрцгерцоге Иоганне Баптисте см.: Habsburg Johann Baptist // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1860. – Bd. 6. – S. 280-285; О самом музее см.: **Waidacher P.** 175 years of Service to Community: the Johanneum, Styria’s Provincial Museum // Museum. – 1986. – № 3. – P. 158-164. В кн.: История музейного дела: библиограф. указ. … лит. –2-е изд. – М.: НИИК, 1991, – запись под № 819 (С. 112-113) музей неверно отнесен к числу музеев Румынии, а не Австрии.

[184] О нем см.: Lamberg-Sprinzenstein A.F. // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1865. – Bd. 40. – S. 21-22; **Ekelhart-Reinweter Ch.** Lamberg-Sprinzenstein A.F. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1982. – Bd. 13. – S. 430; **Ramharter J.** Lamberg-Sprinzenstein A.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 670-671.

[185] По распоряжению Альбрехта Казимира в Вене в 1804 году был построен дворец Альбертина для его знаменитой коллекции рисунков художников, начиная с XIV века, и гравюр, начиная с XV века; О нем см.: Albrecht Kazimir (Wettin) // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1874. – Bd. 28. – S. 32-39; **Heres G.** Albrecht Kazimir // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 116.

[186] **Czernin J.R.** // Wurzbach C. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1858. – Bd. 101-104; **Bisby C.** Czernin J.R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 426-428.

[187] О нем см.: Fries M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 789.

[188] О нем см.: **Mentsche J.** Pereira-Arnstein L. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Wien, 1979. – Bd. 8. – S. 414-415.

[189] О коллекциях этого семейства см.: Rotschild // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, (1972–1984). – Vol. 14. – Cln. 334-342; McLeod B. Rotschild // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 223-226.

[190] **Sutter U.** Artaria & Co // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 512.

[191] Gsell F.J. // Österreichisches Biographisches Lexikon. – Koln; Graz, 1959. – Bd. 9. – S. 98.

[192] О нем см.: Юсупов Н.Б. // Русский биографический словарь. – СПб., 1912. – Том: Щапов-Юшневский. – С. 352-354.

[193] О нем см.: Сухтелен П.П. // Русский биографический словарь. – СПб., 1912. – Том: Суворов-Ткачев. – С. 207-211.

[194] **Малиновский А.Ф.** Историческое описание древнего Российского музея под названием Мастерской и Оружейной палаты в Москве обретающегося. – М., 1807. – Ч. 1.

[195] О нем см.: **Белозерова И.В.** Свиньин П.П. // Российская музейная энциклопедия. – 2001. – Т. 2. – С. 177.

[196] **Каспаринская С.А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С.А. Каспаринская, В.И. Златоустова, Г.А. Кузина. – М.: НИИК, 1992. – С. 8.

[197] О нем подробнее см.: **Овсянникова С.А.** Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX века // Очерки по истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 3-56.

[198] Об этой галерее см.: **Фролов А.И.** // Российская музейная энциклопедия / А.И. Фролов, И.В. Чувилова, А.С. Строганов. – М., 2001. – Т. 2. – С. 211-212.

[199] **Пушкарев И.** Описание Санкт-Петербурга. – СПб., 1839. – Ч. 2. – С. 405-407.

[200] О нем см.: **Чувилова И.В.** Прянишников Ф.И. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 121-122.

[201] О нем см.: **Равикович Д.А.** Погодин М.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 97-98.
[202] О нем см.: **Полунина Н.** Коллекционеры старой Москвы / Н. Полунина, А. Фролов. – М., 1997. – С. 180-183.
[203] О нем см.: **S-tieda L.** Tvinius K.B. // Allgemeine deutche biographie. – Leipzig, 1894. – Bd. 38. – S. 619-621.
[204] О нем см.: **Чувилова И.В.** Демидов П.Г. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 165-166.
[205] Музей был основан томским гражданским губернатором П.К. Фроловым и врачом Ф.В. Геблером; см. о них: **Рафиенко Л.С.** Фролов П.К. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 294; Геблер Ф.В. // Русский биографический словарь. – М., 1914. – Т: Гааг-Гербель. – С. 301-302.
[206] Подробнее о Т. Зане см.: **Грицкевич В.П.** От Немана к берегам Тихого океана. – Минск. – С. 92-131 (о музее в Оренбурге – С. 115-116).
[207] Не соответствует действительности утверждение, будто бы музей в Оренбурге основал писатель В.И. Даль, как утверждают Н. Полунина и А. Фролов (Основатели. Российские просветители. – М., 1990. – С. 128.)
[208] **Пушкарев И.** Описание Санкт-Петербурга. – СПб., 1839. – Ч. 2. – С. 407.
[209] Экспонаты выставки были перечислены в издании: Описание Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в Санкт-Петербурге в 1829 г. – СПб., 1829.
[210] **Михайловская А.И.** Из истории промышленных выставок в России первой половины XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 79-154.
[211] О нем см.: **В.М(якоти)нъ.** Мордвинов Н.С. // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1896. – Том 19А, полутом 38. – С. 840-841.
[212] **Иваницкий И.П.** Сельскохозяйственные музеи в крепостной России (1765–1861) // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 3-66.
[213] **Иваницкий И.П.** Сельскохозяйственные музеи в крепостной России (1765–1861) // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 3-66.
[214] О нем см.: **Трнка А.** Черняев Н.В. // Русский биографический словарь. – М., 1905. – Том: Чаадаев-Швитков. – С. 338-339.
[215] Утверждение, будто бы институт и музей находились в Минской губернии (**Златоустова В.И.** Сельскохозяйственные музеи // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 183) действительности не соответствует.
[216] **Гужаловский А.А.** Музеи Белоруссии в дооктябрьский период // Музей и власть. – М., 1991. – Ч. 2. – С. 48-49; **Гужалоўскі А.А.** Нараджэнне Беларускага музея. – Мінск: НАРБ, 2001. – С. 60-62.
[217] **Разгон А.М.** Исторические музеи в России (с начала XVIII века до 1861 г.)) // Очерки истории музейного дела. – М., 1963. – Вып. 5. – С. 189-275.
[218] О нем см.: Огородников С.Ф. Модель-камера, впоследствии имени Петра Великого: исторический очерк 1709–1909. – СПб., Р. Голике и А. Вильборг, 1909. – С. 25-26. (Репринт: Морской музей России. Центральный Военно-Морской музей. – СПб.: Арт-Палас, 2000. – С. 37-38).

[219] **Курносов С.Ю.** Морские музеи: история, современность и перспектива. – СПб.: Центр. военно-морск. музей, 2002. – С. 63-77.
[220] О нем см.: **Семенова Н.Ю.** Румянцевский кружок // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 152; **Козлов В.П.** Колумбы российских древностей. – 2-е изд. – М., 1985.
[221] **Аделунг Ф.** Предложение об учреждении Русского Национального музея // Сын Отечества. – 1817. – № 14; Adelung F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1875. – Bd. 1. – S. 580; **Каспаринская С.А.** Аделунг Ф.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 19.
[222] **Вихман Б.Г.** Российский Отечественный музей // Сын Отечества. – 1821. – Ч. 71. – № 33; **Каспаринская С.А.** Вихман Б.Г. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 97; Wichmann B. // Deutschbaltisches biographisches Lexikon. – Köln; Wien: Böhlau, 1970. – S. 863-864.
[223] **Гужаловский А.А.** Зан Т. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 197; **Гужалоўскі А.А.** Нараджэнне Беларускага музея. – Мінск: НАРБ, 2001. – С. 74-77.
[224] **Семенова Н.** Румянцевский музей. История. // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 1. – С. 34-38.
[225] О нем см.: **Armon W.** Poszka D. // Polski slownik biograficzny. – Wroclaw, 1980. – T. 25. – S. 270-272.
[226] О музееведческой деятельности братьев Е. и К. Тышкевичей см.: **Каханоўскі Г.А.** Археалогія і гістарычнае краязнаўства Белорусі ў XVI – XIX стот. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – С. 47-56; **Гужаловский А.А.** Музеи Белоруссии в дооктябрьский период // Музей и власть. – М., 1991. – Ч. 2. – С. 49-50; **Гужалоўскі А.А.** Нараджэнне Беларускага музея. – Мінск: НАРБ, 2001. – С. 28-29, 77-82.
[227] Там же. – С. 28-29.
[228] Там же. – С. 77-83.
[229] **Островская Е.П.** Азиатский музей и вопросы экспонирования его коллекций. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. – 31 с.
[230] **Пушкарев И.** Описание Санкт-Петербурга. – СПб., 1839. – Ч. 2. – С. 383-384.
[231] **Разгон А.М.** Археологические музеи в России (1861–1917). // Очерки истории музейного дела в России. – М., 1963. – Вып. 5.
[232] **Стемпковский И.А.** Мысли относительно изыскания древностей в Новороссийском крае. // Отечественные записки. – 1827. – № 81; Об авторе статьи см.: **Фролов А.В.** Стемпковский И.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 211.
[233] Бларамберг И.П. // Русский биографический словарь. – СПб., 1908. – Т. Бетанкур-Бякстер. – С. 89-90.
[234] **Каспаринская С.А.** Государственная музейная политика в XVIII – XX веках / С.А. Каспаринская, В.И. Златоустова, Г.А. Кузина. – М.: НИИК, 1992. – С. 1.
[235] О нем см.: Szeczenyi F. // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1880. – Bd. 41. – S. 246-251. (О музее особенно. – С. 248); Szeczenyi F. // Uj Magyar Lexikon. – Budapest, 1962. – [T.] 6. – Old.187.
[236] По проекту архитектора Михая Полляка (о нем см.: Pollack M.J. // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1872. – Bd. 23. –

(№ 6). – S. 81-82; **Lyka K.** Pollack M.J. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1933. – Bd. 27. – S. 210.

[237] Об этом музее см. подробнее: Венгерский Национальный музей: Обзор. К 175-летию со дня основания: пер. с венг. / ред. Ф. Фюлеп. – Будапешт: Корвина, 1978. – 451 с.; The Hungarian National Museum: Publ. for the 175-th Anniversary of the Museum. / ed. by F. FüleP. – Budapest: Corvina, 1978. – 351 p.; **Feiös I.** A Magyar nemzeti muzeum története. – Budapest: Nepmüvelsi propaganda iroda, 1975. – 44 old; **Selmeczi L.** A Magyar muzeumugy 100 esztendeje, különös tekintettel a sajatos Magyar identitásra. // Muzeumi Közlemények. – 1985. – № 1. – Old. 70-74.

[238] **Dufková M.** 170 Years of Existence of the National Museum in Prague. // For You from Czechoslovakia. – 1988. – № 3. – P. 14-17.

[239] **Šetčik E.** Přenied Vyvoje Opavských Muzejí v letech 1814–1938 // Časopis Slezského muzea. Sér B: Védy historične. – 1984. – Ročnik 33, C. 1. – S. 1-44.

[240] **Hrubý V.** Museums / The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 424.

[241] Stratico // **Wurzbach C.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1879. – Bd. 39. – S. 298-299; Stratico // Gliubich S. Dizzionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia. – Vienna; Zara, 1856. – S. 295.

[242] Об этих коллекциях см.: **Грицкевич В.П.** Путешествия наших земляков. – Минск, 1968. – С. 67.

[243] Позже составляла часть Румынского государства.

[244] **Rasmussen H.** Dansk museums Historie de Kulturhistoriske museer. – Roskilde, 1979. – 226 s.; **Хадсон Н.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 34-35; О Р. Нирупе см.: **Peterson C.S.** Nyrup R. // Dansk biografish Lexikon. – Kjenhavn, 1939. – Bd. 17. – S. 284-289.

[245] **A. Torfatter**. Thomsen Ch.J. // Lexikon vor Kongeriget Danmark. – Kbenhavn, 1853. – S. 335-337; Thomsen Ch.J. // Vor tids Konversation Leksikon. – Kbenhavn, 1938. – Bind 9. – S. 128; Glyn D. A Hundred and Fifty Years of Archeology. – 2nd ed. – London: Duckworth, 1975. – P. 41.

[246] H.C. Bh. Worsaae J.J. // Vor tids Konversation Leksikon. – Kbenhavn, 1938. – Bd. 9. – S. 550.

[247] О нем см.: **Pomarański S.** Aigner Ch.P. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1935. – T. 1. – S. 34-35; **Jaroszewski T.S.** Chrystian Piotr Aigner – architekt warszawskiego Klasycyzmu. – Wyd. 2. – Warszawa: PWN, 1970. – 334 s.

[248] О ней см.: **Савинков Б.** Чарторижская И. // Русский биографический словарь. – СПб., 1905. – Том «Чаадаев-Швитков». – С. 35-37; **Waniczkówna H.** Czartoryska I. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1938. – T. 4. – S. 241-246; **Wójcik-Góralska D.** Władztwo Ksieżnej Isabeli. – Warszawa: KiW, 1967. – 233 (7) s.; **Dackiewicz J.** Paryż zdradzony czyli Isabela Czartoryska. – Lublin: Wydawnictwo Lublińskie, 1975. – 338 (2) s.; **Pauszer-Klonowska G.** Pani na Pulawach. Opowieść o Isabeli z Flemmingów Czartoryskiej. – Wyd. 3. – Warszawa: Czytelnik, 1988. – 398 (1) s.; Czartoryski // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 8. – P. 371-372.

[249] В молодости друг и советник Александра I в 1804–1806 годах министр иностранных дел России, во время освободительного восстания 1830–1831 годов президент Временного правительства царства Польского, затем в эмиграции. О нем см.: Новодворский В. Чарторижский А. // Русский биографический словарь. –

СПб., 1905. – Т. «Чаадаев-Швитков». – С. 38-56; Handelsman M. Czartoryski A.J. – Polski stownik biograficzny. – Krakow, 1938. – T. 4. – S. 257-269.

[250] **Gozechulska B.** Potocki S.K. // Polski stownik biograficzny. – Wrocttaw et al., 1984. – T. 28. – S. 158-170; **Budzinska E.** Tak zwana Kolekcja Stanistawa Kostki Potockiego w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. [Warszawa, 1972]. – s. 161-166. [Odb.]: Biuletyn Historii Sztuki. – K. 34. – 1972. – N. 4; Voice J., Pochec [Perkowska] T. Galeria malarstwa Stanistawa Kostki Potockiego w Wilanowie. – Warszawa: Arkady, 1974. – 241 s. [Katalog Zbiorow Artystycznych. [Wyd] Museum w Wilanowie. 1]; **Zmijewska H.** Stanislaw Kostka Potocki, critique du Salon du Louvre. – Warszawa [Institut Sztuki PAN], 1977. – s. 344-354. – [Nadb]: Buletyn Historii Sztuki. – k. 39, 1977. – N. 4; Stanistaw Kostka Potocki – archeolog i dziatacz Oswiecenia: [Wystawa ze zbiorow Muzeum Narodowego w Warszawie, maj-lipiec 1987 r., sale wystawowe Zamku Lubelskiego: catalog / red. M. Sychut] – Lublin: Muzeum Lubelskie, 1987. – 30 (2) s.; Potocki // The Dictionary of Art. – N.Y., 1996. – V . 25. – P. 364.

[251] О нем см.: **Czaplinska M.**, Homola I. Ossolinski J.K. // Polski stownik biograficzny. – Wroctaw et al, 1979. – T. 24. – S. 414-416; **Ryszkiewicz A.** Zbiory artystyczne Jozefa Kaetana Ossolinskiego. Pierwsza publiczna galeria Warszawska. – Warszawa: PIW, 1960. – s. 105-141; (Nadb): Rocznik Warszawski. – I. – 1960; Ryszkiewicz A. Muzea i wystawy w Polsce w latach 1760–1830 (Nadb. Rocznik historii sztuki. – 1986. – T. 16). – s. 253-256.

[252] **Ajewski K.** Zbiory artystyczne Uniwersytetu Warszawskiego w dobie Krolestwa Kongresowego // Kwartalnik Historii Nauki i Techniki. – 1993. – N. 1. – s. 52-76.

[253] **d'Amat R.** Barbier-Valbonne J.L. // Dictionnaire de biographie française. – Vol. 5. – P. 1951. – Col. 348-349.

[254] О нем см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 205, 211.

[255] О нем см.: **Van Gulik.** Von Siebold and his Japanese collection in Leiden // Leiden oriental connections. 1850–1940. – Leiden; New York; Copenhagen; Cologne, 1989. – P. 378-391; **Stephens A.P.** Siebold Ph.T. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 670.

[256] О нем см.: La Serna Santander Ch.A. // Biographie générale des Belges mortes et vivants. – Bruxelles, 1850. – P. 180; Santander Ch.A. La Serna // Nationaal biografisch Woordenboek. – Brussel, [s. a.] – Bd. 2. – S. 426.

[257] **Southorn J.** Carrara G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 5. – P. 872; **Rossi F.** Dizionario biografico degli inaliani. – Roma, 1977. – T. 20. – P. 676-680.

[258] Stern R. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1938. – Bd. 32. – S. 8; **Campanelli D.** Stern R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 29. – P. 639-641.

[259] О нем см.: **F. Le(mmi).** Carlo Felice // Enciclopedia italiana. – Roma; Milano; 1931. – T. 9. – P. 65-66; **Locorondo G.** Carlo Felice // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1977. – T. 20. – P. 365-379.

[260] О нем см.: N. Ro(dolico) // Enciclopedia italiana. – Roma; Milano, 1931. – T. 9. – P. 59-62; **Talamo G.** Carlo Alberto // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1977. – T. 20. – P. 310-326.

[261] Об этом подробнее см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 182, 314 (прим. 33).
[262] Villanueva J. de II // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1940. – Bd. 34. – S. 367; **Rabanal Yus A.** Villanueva J. de II // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 32. – P. 564-565.
[263] Цит. по: **Sanz-Pastor C.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V. 29. – P. 354.
[264] **E.M.L(loyd).** Wellesley A. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 60. – P. 170-204; **Garnett O.** Wellesley A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 33. – P. 55-56.
[265] Цит. по: **Robson A.D.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 664.
[266] **H.W.S(ellers)**. Peale Ch. // The Dictionary of American Biography. – London' New York, 1934. – V . 14. – P. 344; **Sellers Ch.C.** Charles Wilson Peale. – New York, 1969. – 514 P.; **Richardson E.P.** Charles Wilson Peale and his World / E.P. Richardson, B. Hindle, L.B. Miller. – New York, 1983; **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 43-77; **Miller L.B.** Peale Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 24. – P. 301-305.
[267] **H.W.S(ellers).** Peale Rembrandt // The Dictionary of American Biography. – London, New York, 1934. – V . 14. – P. 344; **Miller L.B.** Peale Rembrandt // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 24. – P. 303-304.
[268] **W.A.R(obinson)**. Bowdoin J. III // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – V . 2. – P. 501-502; **Tepfor D.** Bowdoin J. III // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 4. – P. 599.
[269] Хотя еще в 1750-е годы в Гарвардском колледже в Кембридже (рядом с Бостоном) пытались построить «хранилище редкостей» (не сохранилось) по образцу Эшмоуловского музея в Оксфордском университете (Англия).
[270] Цит. по: **Lewis G.D.** Collections, collectors and museums: a brief world survey // The manual of curatorshiP. – London, 1984. – P. 13.
[271] О нем см.: **Whitelull W.M.** Captain Joseph Peabody, East India Merchant of salem. 1757–1844. A Sketch of his life. – Salem: Peabody Museum, 1962. – XV, 56 p.; R.G.A(lbin). Peabody Joseph // The Dictionary of American Biography. – London, New York, 1934. – № 14. – P. 338-339.
[272] **Whitehill W.M.** The East India Marine Society and the Peabody museum of Salem. A sesquicentennial history. – Salem: Peabody Museum, 1949. – XVI, 244 p.
[273] **J.J(ackson).** Du Cimitiere P.E. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1930. – V . 5. – P. 553-554; **Lingelbock W.E.** An early American historian (Pierre Eugène Du Simitière) // Bookman's Holiday: Notes and Studies Written and Gathered in Tribute to Harry Miller Lydenberg. – New York, 1943. – P. 355-361; **Huth H.** Pierre Eugène du Simitière and the Beginnings of the American Historical Museum // Pennsylvania Magazine of History and Biography. – 1945. – October. – V . 69. – P. 315-325.
[274] О нем см.: **H.W.S(ellers)** Peale Rembrandt // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – V . 24. – P. 303-304.
[275] О нем см.: Peale Rubens // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1932. – Bd. 26. – S. 329.

[276] **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 13-14.
[277] **Alexander E.** Museum in Motion. – Nashville, 1977. – P. 49: Alexander E. Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 64-71.
[278] **Werner M.R.** Barnum. – New York, 1923. – P. 43-50; **F.L. P(axson).** Barnum Ph. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – V. 1. – P. 636-638; **Barnum Ph.T.** Struggles and triumphs: or forty years recollections of (…). Written by himself. – New York, 1930. – 577 p.; **Betts J.R.** Barnum P.T. and the Popularization of Natural History // Journal of the History of Ideas. – 1959. – V. 20. – P. 353-368; **Harris N.** Humbug: the art of P.T. Barnum. – Boston, 1973. – P. 33-57; **Alexander E.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 68-69, 71.
[279] **Alexander E.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 64-71. Производное от имени Ф. Барнума слово «барнумиада» в немецком языке стало означать «цирковое представление», выступление, рассчитанное на массового зрителя или слушателя с использованием дешевых приемов или трюков (см. **Клемперер В.** LTR. Язык третьего рейха. Записная книжка филолога. – М., 1998. – С. 52).
[280] В рассказе об античной статуе, якобы обнаруженной при раскопках в США, «Венеры Капитолийской», М. Твен обращался к читателю: «И когда вы прочтете об окаменевшем гиганте, которого откопали около Сиракуз в штате Нью-Йорк или еще где-нибудь, не верьте ни одному слову. И если зарывший колосса Барнум предложит вам купить его за большие деньги, не покупайте» (**Твен М.** Венера Капитолийская // Собр. Соч. – М.: Правда, 1980. – Т. 1. – С. 91).
[281] **Tepfer D.** Bowdoin J. III // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 599; **W.A. R(obinson).** Bowdoin J. III // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – V . 2. – P. 501-502.
[282] **T.S(ize)r.** Trumbull J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 19. – P. 11-15; **Cooper H.A.** Trumbull J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 391-392.
[283] **W.B.S(haw).** Reed L. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 15. – P. 453; **Wallach A.** Reed L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 75.
[284] **Wenley R.** Sculpture: Life-size Figures // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 4.
[285] Первого президента США (1789–1797).
[286] О них см.: **Coleman L.V.** Historic House Museums. – Washington: AAM, 1933.
[287] **E.D.F(awsett).** Cunningham A.P. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1930. – Vol. 4. – P. 601-602; **Alexander E.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 177-203.
[288] Седьмой президент США (1829–1837).
[289] **Key A.F.** Beyond Four Walls: the Origins and Development of Canadian Museums. – Toronto: McClelland/Stewart, 1973; Цит. по: **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 14.
[290] **Teather J.L.** Museums // Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 590-591.

[291] **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 14-15.
[292] Museums // The World Book Encyclopedia. – Chicago, 1991. – Vol. 3. – P. 940; **Russell L.S.** Gesner A. // Dictionary of Canadian Biography. – Toronto, 1977. – Vol. 9 (1861 to 1870). – P. 338-344; **Teather J.L.** Museums // Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 590-591.
[293] **Winder C.G.** Logan W.E. // Dictionary of Canadian Biography. – Toronto, 1972. – Vol. 8. – P. 444-449.
[294] Museums // Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 726-727.
[295] **Serrano E.** Museums Art Libraries and Photographic Art Collections // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 611.
[296] **Bax D.** Zuid-Africa's eerste openbare Verzameling or net Gebied van Kunst en Etnologie. 1764–1821. Schenkers: von Dessin, James Cook, James King. – Amsterdam; London, 1970. – 156 s. – (Verhandeling der Koninklyne Nederlandse Akademie von Wettenschapen Afd.-Letterhunde. Nieuve reeks. Dal. 75, № 3); **Barry T.H.** 150 Years an Assessment // South African Museums Association Bulletin. – 1975. – Vol. 11, № 7. – P. 249-260.
[297] **Lewis G.D.** Museums // The New Encyclopedia Britannica. – Chicago, 1993. – 15th ed. – Vol. 24. – P. 484.
[298] **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 15.
[299] **G.S.B(oulger).** Maclay A. // The Dictionary of National Biography. – London, 1893. – Vol. 35. – P. 205. С представительницей семейства Маклаев вступил в брак известный российский этнограф и путешественник Н.Н. Миклухо-Маклай, присоединивший к своей первоначальной фамилии вторую ее составную часть.
[300] **Strahan R.** Rare and Curious Specimens – an Illustrated History of the Australian Museum / **R. Strahan** et al. – Sydney: The Australian museum, 1979.
[301] Хотя Австралийский музей торжественно отметил свой полувековой юбилей в 1927 году, а столетний юбилей в 1977 году, существуют свидетельства (**Strahan R.** Rare and Curious Specimens… – P. 10) о том, что эти юбилеи отмечались двумя годами раньше, чем это следовало бы делать.
[302] Цит. по: **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 15).
[303] Он был основан женой губернатора Тасмании (мореплавателя) Джона Франклина леди Джейн Франклин (**Smith R.** Museums // Dictionary of Art. – N.Y., 1996. – V. 2. – P. 770).
[304] **Thomson K.W.** Art Galleries and Museum in New Zealand. – Wellington: A.H. and A.W. Reed, 1981; Цит. по: **Lewis G.D.** Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 15.
[305] **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums: a Brief World Survey // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 15.
[306] **Kenyon F.** Museums and National Life. – Oxford: Clarendon Press, 1927. – P. 10; Цит. по: Wittlin A.S. Museums: In Search of a Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 118.

Глава II.

[1] О нем как о коллекционере см.: **A.D(obson).** Walpole H. The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 59. – P. 170-175; **Stuart D.M.** H. Walpole. – London, 1927. – X., 229 P. – (English Men of Letters); **Carthyl M.C.** Walpole H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 825-826.

[2] Как, например, Исторический комитет памятников и искусств, созданный в Париже в 1835 г.

[3] О ней см.: Положение о русском отделе на Всемирной выставке в Париже. – СПб., 1878.

[4] О нем см.: **Krebs A.** Hamy E. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1986. – Vol. 17. – Col. 569-570; **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 6[me] éd. – Paris, 1893. – P. 755-756; **Plunciman T.K.** A Hundred years of anthropology. – New York, 1936. – P. 226.

[5] **Morember T.** Guimet E. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1986. – Col. 283; **Auboyer J.** Guimet E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 13. – P. 833; Гиме Э. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XIX веков. – СПб., 2001. – С. 127.

[6] **Pailet L.** L`Egypte au Musée Guimet.; **Berken D. de.** Promenades artistiques / D. De Berken, H. Frentz. – Paris, 1913. – 31p. [Parisia. 1913. – № 6]

[7] **A.M.G(hisabberti).** Campana G. // Enciclopedia italiana. – Roma., 1930. – T. 7. – P. 566; **Pianazza M.** Giovan Pietro Campana, collezionista, archeologo, banchere ed suo legame con Firenze // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. – 1933. – Bd. 37. – № 2-3. – S. 433-474; **Maison F.** Campana G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 536-537; **Parise N.** Campana Giovanni Pietro // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1974. – № 17. – P. 349-355.

[8] **Beguin S.** Hommage á Louis La Caze / S. Beguin, C. Constans. // La revue du Louvre et des musées de France. – 1969. – № 2. – P. 115-122; Beguin S. Le docteur La Case et son collection / S. Beguin, C. Constans. // L`Oeil. – 1969. – № 172. – P. 2-9, 50; **Blemont H.** La Caze L. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1994. – Vol. 18. – Col. 1469-1470; **Constans C.** La Caze L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 588.

[9] О нем см.: **Gerbod P.** Blanc Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 123-124; Блан О.А. // **Куклинова И.А.** Музеи Франции XIV – XX веков. – СПб., 2001. – С. 124.

[10] **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 366.

[11] **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 5[me] éd. – Paris, 1880. – P. 918-919; **Reinbold A.** Henner J.J. // Dictionnaire de biographie francaise. – Paris, 1989. – Vol. 17. – Col. 914-915; **Lannoy J. de.** Henner J.J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 390.

[12] **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 5[me] éd. – Paris, 1880. – P. 918; **Hamon P.** Hebert E. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1989. – Vol. 17. – Col. 801-802; Hebert E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 283.

[13] **Kaplan J.** Moreau G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 88-91.

[14] Rodin A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 20. – P. 508-514.
[15] Delacroix E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 637-648.
[16] **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 281, 363; **Bertaux E.** Le musée Jacquemart-André N. / E. Bertaux, L. Gillet, E. Dacier. – Paris, 1913; Jacquemart N. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1925. – Bd. 18. – S. 301-302; **Chamon H.** André N. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1936. – Vol. 2. – Col. 907-908; Bautier A.M. Nélie Jacquemart-André, artiste, collectionneur, mécène on la passion de l`oeuvre d`art / A.M. Bautier, R.H. Bautier // Gazette des beaux–arts. – 1995. – № 15, 13 Févr. – P. 79-114; **La Moureyre F. de.** Édouard et Nélie André en quête de sculptures italiennes // Ibid. – 1995. – № 15, 13 Févr. –– P. 123-138; **Lehideux-Vernimmen V.** Les origins de la famille André // Ibid. – 1995. – № 15, 13 Févr. – P. 65-78; Jacquemart-André N. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 16. – P. 532.
[17] **Delafond M.** Jules et Raul Marmottan – collectionneurs de pére en ils fils // L`Oeil. – 1990. – № 420/421, juli/août. – P. 56-61; Marmottan // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 20. – P. 454.
[18] **Franchesini E.** Cognacq T.E. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1961. – Vol. 9. – Col. 129-131; Cabanné P. The Great Collectors. – London, [1963]. – P. 99-122; **Brisby C.** Cognacq T.E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 528.
[19] Girault Ch.L. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1921. – Bd. 14. – S. 177; Girault Ch.L. // Who is Who in Architecture / ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 119-120; **Hubert E.** Girault Ch.L. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1985. – Vol. 16. – Col. 262; **Midant J.P.** Girault Ch.L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 728-729.
[20] О ней см.: **Орлов М.А.** Всемирная Парижская выставка 1900 г. в иллюстрациях и описаниях. – СПб., 1900; Участие России на Всемирной Парижской выставке 1900 г. Отчет Генерального комиссара русского отдела. – СПб., 1901; Каталог Русского отдела на Всемирной Парижской выставке 1900 г. – СПб., 1900.
[21] Начиная с 1725 года.
[22] **Whiteley L.** Martiné L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 20. – P. 497-498.
[23] **Воллар А.** Сезанн. – СПб.: Аврора, 1991. – 149, [3] с.; **Воллар А.** Воспоминания торговцам картинами // Перрюшо А. Таможенник Руссо. Воллар А. Воспоминания торговцам картинами. – М.: Радуга, 1994. – 398 с.; **Gee M.** Vollard A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 686-687.
[24] **Gimpel R.** Journal d`un collectionneur marchand de tableux. – P. 1963. (Перевод на английский язык: Gimpel R. Diary of Art Dealer. – New York, 1966. – 465 p.).
[25] **Vapereau G.** Dictionnaire de Biographie Universel. – 6^{me} éd. – Paris, 1893. – P. 703; **Blemont H.** Goupil A. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1985. – Vol. 16. – Col. 759; **Whiteley L.** Goupil A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 13. – P. 228.
[26] **Gee M.** Zborowski L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 626-627.
[27] **Restany P.** Tadini E., Rinaldi R. Homage de Daniel Henri Kahnweiler // Domus. – 1984. – № 656. – P. 75-80; **Tansini L.** Un mercante per amico // Art e dossier. –

1993. – № 77. – P. 14-19; **Monod-Fontaine I.** Kahnweiler D. – H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 17. – P. 725-726.
[28] О нем см.: **Whiteley L.** Laurent-Richard // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 869.
[29] **Uluc L.H.** Eldem H.E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 134.
[30] **Robson A.D.** Wildenstein N. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 182-183; Wildenstein // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, (1974–1982). – Vol. 16. – Cln. 510-511.
[31] **Little N.C., de.** Madeiros M. Knoedler M. & C^o // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 161-162.
[32] **Seligman J.** Merchants of Art. 1880–1960: Eighty years of professional collection. – New York, 1961. – 294 p.; **Southorn J.** Seligman J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 384.
[33] **Ingamells J.** Seymour Conway R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 527-528.
[34] **Whiteley L.** Petit F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 551-552.
[35] О нем см. в ст.: Little N.C., de Madeiros M. Knoedler M. & C^o / Little N.C., de Madeiros M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 161-162.
[36] **Martal L.** Doucet J. // The Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1966. – Vol. 11. – Col. 652; Базен Ж. История истории искусств. – М., 1995. – С. 364-366; **Griener P.** Doucet J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 195-196.
[37] **Restany P.** Tadini E., Rinaldi R. Homage de Daniel Henry Kahnweiler // Domus. – 1984. – № 656. – P. 75-80; **Tansini L.** Un mercante per amico // Art e dossier. – 1993. – № 77. – P. 14-19; **Monod-Fontaine J.** Kahnweiler D.H. // The Dictionary of Art. – New York, London, 1996. – Vol. 17. – P. 725-726.
[38] **Gee M.** Dutilleul R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 465.
[39] О нем см.: **Полунина Н.М.** Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. – М., 1997. – С. 444-449.
[40] Подробнее о ней см. ниже.
[41] **Le Tourneur S.** Barrault A. // The Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1951. – Vol. 5. – Col. 563.
[42] Viel V. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1940. – Bd. 34. – S. 337.
[43] О ней см.: **Андреев В.** Очерк всемирной выставки 1867 г. – СПб., 1867; Иллюстрированное описание Всемирной выставки 1867 г. – СПб., 1869; Обзор Парижской всемирной выставки в Париже 1867 г. – СПб., 1867–1869. – Т. 1-14; **Киттары М.Я.** Всемирная выставка 1867 г. в Париже. – СПб., [б.г.]
[44] **Jay R.** Krantz // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 439.
[45] **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 6^{me} éd. – Paris, 1893. – P. 759; Hardy L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1923. – Bd. 16. – S. 37; **Blémont H.** Hardy L. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1989. – Vol. 17. – Col. 647.

[46] **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 3^{me} éd. – Paris, 1893. – P. 528; Eiffel G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 106-107.
[47] О ней см.: Положение о русском отделе на Всемирной выставке 1878 года в Париже. – СПб., 1878.
[48] **Le Tourneur S.** Dion H. de // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1966. – Vol. 9. – Col. 388-389.
[49] **Sacy J.S. de.** Davioud G. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – Vol. 10. – Col. 386; **Van Joest T.** Davioud G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 572-573; **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 5^{me} éd. – Paris, 1880. – P. 520.
[50] **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 6^{me} ed – Paris, 1893. – P. 210; **Geffroy.** Bourdais I. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd. 4. – S. 454-455; **Blumer M.L.** Bourdais I. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1954. – Vol. 6. – Col. 1426.
[51] О ней см.: **Колышко И.И.** Парижская выставка 1889 г. – СПб., 1889. – 408 с.; Официальный каталог Русского отдела Парижской всемирной выставки 1889 г. – Париж, 1889; **Леонард Н.** В Париж на выставку! Путеводитель. – СПб., 1889. – VIII, 290 с.
[52] **Sacy J.S. de.** Dutert Ch.L.F. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1969. – Vol. 12. – Col. 895; **Locquin J.** Dutert Ch.L.F. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd. 10. – S. 232-233; **Midant J.P.** Dutert Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9.
[53] **Le Tournier S.** Contamin V. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1961. – Vol. 9. – Col. 525-526; **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – 6^{me} éd. – Paris, 1893. – P. 600.
[54] **Schoeffler M.** Formigé J.C. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1979. – Vol. 14. – Col. 491-492.
[55] О нем см.: **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – Paris, 1893. – 6^{me} éd. – P. 647; **Paladilhe J.** Garnier Ch. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1982. – Vol. 15. – Col. 474-475; **Loyes F.** Garnier Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 155-157.
[56] **Орлов М.А.** Всемирная парижская выставка 1900 г. в иллюстрациях и описаниях – СПб., 1900. – 221 с.; Участие России на Всемирной парижской выставке 1900 г. Отчет Генерального комиссара русского отдела. – СПб., 1901; Каталог Русского отдела на Всемирной парижской выставке 1900 г. – СПб., 1900.
[57] **Temerson H.** Deglane H. // Dictionnaire de biographie française. – Paris, 1965. – Vol. 10. – Col. 548; **Bouvet V.** Deglane H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 626.
[58] Saarinen Eliel // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1935. – Bd. 29. – S. 279; **Janer A.C.** Eliel Saarinen. – Chicago: Chicago University press, 1948. – XI, 153 p.; Saarinen Eliel // Who is Who in Architecture/ ed. J. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 278-281; **Korvenmaa P.** Saarinen, Eliel // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 473-474.
[59] Philippoteaux H.F.E. // Nouvelle biographie generale. – Paris, 1865. – Vol. 39. – Col. 1000; **Vapereau G.** Dictionnaire universel des contemporains. – Paris, 1880. – 5^{me} éd. – P. 1441-1442; Philippoteaux H.F.E. // Allgemeines Lexikon der bildenden

Künstler. – Leipzig, 1932. – Bd. 26. – S. 551; **Larkin O.** Art and Life in America. – New York, 1949. – P. 13.
[60] О нем см.: **C.V-D(Carl Van Doven).** James H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1933. – Vol. 9. – P. 579-585; **Thintner A.** James H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 16. – P. 892.
[61] **James H.A.** Little Tour of France. – Boston, 1900. – P. 191-207; **Alexander E.** Museums in Motion. – Nashville, 1977. – P. 83.
[62] **J.A.H(amilton).** Stanley E. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 54. – P. 66-67.
[63] В ее состав входило 20 тысяч образцов чучел млекопитающих, птиц, земноводных, рыб, а также птичьих яиц. В имении также был зверинец с представителями 94 видов и 345 голов млекопитающих, в основном антилопы, 318 видов и 1272 голов птицы, не считая домашних животных.
[64] **G.C.B(oase).** Brown W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 7. – P. 37.
[65] **Wittlin A.** Museums: in Search of a Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 133.
[66] **Key A.** Beyond four Walls. – Toronto: Mc Cleland & Stewart, 1973. – P. 204-206; **Burcaw J.E.** Introduction to Museum Work: AASLH, 1975. – P. 20.
[67] Cole H. // The Dictionary of National Biography. – London, 1887. – Vol. 11. – P. 268-270; **C.D.** Cole H. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1912. – Bd. 7. – S. 194; **Alexander E.P**. Museum Masters. Their Museums: and their Influence. – Nashville, 1983. – P. 141-175; **Bonython E.** Cole H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 548-549.
[68] **Stocker M.** Victoria // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 147-148.
[69] Albert // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 1. – P. 217-232; **Pound R.** Albert: a biography of the Prince Consort. – New York: Simon & Schuster, 1973. – 378 P. **Hobhouse H.** Albert // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 148-149.
[70] О ней см.: Каталог российских произведений, отправленных на Лондонскую выставку 1851 г. – СПб., 1851. – 90 с.; **Самойлов Л.М.** Обозрение Лондонской всемирной выставки по главнейшим отраслям мануфактурной промышленности // Л.М. Самойлов, А.А. Шерер. – СПб., 1852. – X, 212 с.; **Кошелев А.И.** Поездка русского земледельца в Англию на Всемирную выставку. – М., 1852. – 99 с.
[71] О нем см.: Paxton J. // Who is Who in Architecture/ ed. J. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 248-249; **Kenworthy-Browne J.** Paxton J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 292-295 (особенно с. 293-294).
[72] **G.B(arnett) S(mith).** Fox Ch. // The Dictionary of National Biography. – London, 1889. – Vol. 20. – P. 93-94; **Hunnisett B.** Fox Ch. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 362.
[73] **R.H.V(ett).** Henderson G. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 25. – P. 398-399.
[74] **Alwood J.** The Great Exhibition. – London, 1977.
[75] Fowke F. // **Boase F.** Modern English biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 1092. Fowke F. // The Concise Dictionary of National Biography. – Oxford; New York 1992. – Vol. 1. – P. 1055; Fowke F. // Who is Who in Architecture/ ed. by J. Rich-

ards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 103; Fowke F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 360-361.

[76] О нем см.: **Lier H.A.** Waagen G.F. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1896. – Bd. 40. – S. 410-414; **Левинсон-Лессинг В.Ф.** История картиной галереи Эрмитажа (1764–1917). – Л., 1985. – С. 193-196; **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 407.

[77] О нем см.: **F.M.O`D(onoghue).** Scharf // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 50. – P. 410-411; Scharf G. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1901. – Vol. 3. – P. 434; **Vaughan V.** Scharf // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 53-54.

[78] О нем см.: **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 29.

[79] О нем см.: Thos Agnew & Sons. – The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 366.

[80] О нем см.: Salomons E. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1935. – Bd. 29. – S. 355.

[81] О нем см.: Wornum R.S. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1947. – Bd. 36. – S. 255; Wornum R. // Who was Who. 1897–1916. – London, 1967. – Vol. 1. – P. 780-781.

[82] О Музее мануфактур в Мальборо-хаузе см. **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 51-52; **Lewis G.D.** Collections, Collectors and Museums in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 30.

[83] О Дж. Шипшенксе см. **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 173. – Прим. 55; **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 1092. – Truro, 1901. – Vol. 3. – P. 535; **G.S.L(ayard).** Sheepshanks J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1897. – Vol. 52. – P. 8-9; **Reynolds J.** Sheepshanks J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 576-577.

[84] **Greenway F.A.** Short History of the Science Museum. – London: H.M. Stat. Off., 1951. – 17 p.

[85] **Alexander E.** Museum masters. – Nashville, 1983. – P. 154. О Саут-Кенсингтонском Лондонском музее науки см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 83-87.

[86] Готический стиль преобладал в другом музейном здании, созданном в эти же годы фирмой Дин и Вудворд. – Оксфордском музее (1855–1861), ныне Университетском музее в Оксфорде; Deane T. // The Dictionary of National Biography. – London, 1888. – Vol. 14. – P. 259-261; Deane T. // Who is Who in Architecture/ ed. by J. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 81.

[87] **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 154; Blan E. Deane & Woodward // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 586-587.

[88] **G.M.S(utton).** Woodcroft B. // The Dictionary of National Biography. – London, 1900. – Vol. 52. – P. 387-388; Woodcroft B. // Boase F. Modern English Biography. – Truro, 1901. – Vol. 3. – P. 1479.

[89] **Miller E.** That Noble Cabinet. – London: Andre Deutsch, 1973. – 400 p.

[90] О нем см.: Waterhouse A. // The Dictionary of National Biography. – London, 1912. – Vol. 3. – P. 597-600; Waterhouse A. // Who was Who. – London, 1967. – Vol. 1. 1897–1915. – P. 745; Waterhouse A. // Who is Who in Architecture / ed. by

J. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 342-343; **Cunningham C.** Waterhouse A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 904-906.

[91] О Музее естествознания в Лондоне см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 67-73.

[92] Цит. по: **Rowell Ch.** Display of Art // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 19.

[93] О нем см.: **C.M(onkhouse).** Eastlake Ch.L. // The Dictionary of National Biography. – London, 1886. – Vol. 16. – P. 330-333; Eastlake Ch.L. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd. 10. – S. 286-288; **Robertson D.** Eastlake Ch.L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 682-683.

[94] Синдики – члены попечительного совета учреждения.

[95] Цит. по: **Rowell Ch.** Display of Art // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 19.

[96] Как и в галереях Вены и других художественных музеях европейского континента.

[97] «Эстетическое движение» – в английском искусстве конца XIX века течение, проповедывавшее торжество аристократизма, эстетства и «искусственности».

[98] О нем подробнее см.: **Cortissoz R.** Whistler J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 20; **Grohmann W.** Whistler J. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1942. – Bd. 35. – S. 492-494; **McDonald M.F.** Whistler J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 137-145.

[99] Цит. по: **Rowell Ch.** Display of Art // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 19.

[100] **Wenley R.** Wax // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 4.

[101] **Allen B.** Museums // Dictionary of Art. / ed. By J. Turner. – New York; Grove, 1996. – Vol. 10. – P. 370-371.

[102] **Calder J.** Royal Scottish museum: the early years. – Edinburgh: Dept of Education: Royal Scottish museum, 1984. – 18 p.

[103] **Allen D.A.** Royal Scottish Museum: General Survey // Royal Scottish Museum, 1854–1954. – Edinburgh: Oliver & Boyd, 1954.

[104] **Bell A.S.** The Scottish Antiquarian Tradition. – Edinburgh: J. Donald, 1981.

[105] О нем см.: **Playfair W.H.** The Dictionary of National Biography. – London, 1894. – Vol. 40. – P. 415-416; Playfair W.H. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1897. – Vol. 2. – P. 1857; Playfair W.H. // Who is Who in Architecture / ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 255; **Cruft C.H.** Playfair W.H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 35-36.

[106] **Harris H.I.** Hay D.R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1891. – Vol. 25. – P. 253-255; Hay D.R. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 1393.

[107] Anderson, Rowand // Who was Who. – London, 1967. – Vol. 2: 1916–1918. – P. 23.

[108] Георгианский стиль – стиль английского искусства времени правления первых монархов Ганноверской династии (носивших имя «Георг», 1714–1827).

[109] О нем см.: MacDonald A. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1921. – Vol. 6. – P. 109.

[110] Simpson J.W. // The Dictionary of National Biography. Supplement 5. 1931–1940. – London, 1950. – P. 812; Simpson J.W. // Who was Who. – London, 1967. – Vol. 3. 1929–1940. – P. 1239-1240.
[111] **Ferguson J.D.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 272-273.
[112] О нем см.: Camuccini V. // Enciclopedia italiana. – Roma., 1930. – Vol. 8. – P. 620-621; **Bovero A.** Camuccini V. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1974. – Vol. 17. – P. 627-630; **Labock L.** Camuccini V. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 552-555.
[113] О нем см.: **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1901. – Vol. 2. – P. 1177; **Russell F.** Percy A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 390.
[114] Официальное название государства до отделения от него Ирландии (1922) – «Соединенное королевство Великобритании и Ирландии».
[115] О нем см.: **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 181; **Jowell F.S.** Thore T. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 30. – P. 756.
[116] Цит. по: Collecting // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – P. 367.
[117] Stephens F.G. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 600; **McLeod D.S.** Stephens F.G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 633-634.
[118] Leyland F.R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 290-291; **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1921. – Vol. 6. – P. 51-52.
[119] Leathert G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 906-907.
[120] Прерафаэлиты – объединение британских живописцев середины XIX века, ориентировавшихся на эстетический идеал поздней готики и раннего итальянского Возрождения (искусства «до Рафаэля»).
[121] **W.P.C(ourtney).** Bernal R. // The Dictionary of National Biography. – London, 1885. – Vol. 4. – P. 373; **Boase F.** Bernal R. // Modern English Biography. – Truro, 1892. – Vol. 1. – P. 255; **Morley-Fletcher H.** Bernal R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 612.
[122] **C.R(ead).** Salting G. // The Dictionary of National Biography. – London, 1912. – Vol. 3, 2nd Suppl. – P. 254-256; **Preston H.** Salting G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 641-642.
[123] [V.D.L.] The English branch // Rothschild // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 14. – Cln. 340-342.
[124] Они поддерживали тесные связи с гаагскими торговцами произведениями искусства.
[125] **Willsdon C.A.P.** Reid A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 107.
[126] **Антонов Ю.** Коллекцията «Барълята» в Глазгоу // Изкуство. – 1990. – № 3. – С. 38; **Wells W.** Burrell W. // The Dictionary of National Biography. 1951–1960. – London, 1971. – P. 161-162; **Fisher P.** Die Sammlung Burrell geschenk an Glasgo // Die Kunst. – 1984. – Hbd. 2. – S. 107-114; **Pearce N.** Burrell W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 278-279.
[127] **Forrest M.A.** Collecting and Dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 271-272.

[128] Об О. Питт-Риверсе см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 35-38; **E.B.T(ylor).** Pitt-Rivers A. // The Dictionary of National Biography. – (1st Supplement). – London, 1901. – Vol. 3. – P. 268-270; Pitt-Rivers A. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1921. – Vol. 6. – P. 402-403; **Glyn D.** A Hundred and fifty years of archeology. – 2nd ed. – London, 1975. – P. 119-174.

[129] **Woronkow B.** Ethnographic Collections // Museum Journal. – 1987. – Vol. 87. – № 3. – P. 137.

[130] Tylor E. // The Dictionary of National Biography. 1912–1921. – London, 1921. – P. 539-541; Tylor E. // Who was Who. 1916–1928. – London, 1967. – Vol. 2. – P. 1063.

[131] **E.O.J(ames).** Frazer J.G. // The Dictionary of National Biography. 1941–1950. – London, 1959. – P. 272-278; Frazer J.G. // Who was Who. – London, 1964. – Vol. 3: 1941–1950. – P. 409-410.

[132] О нем см.: **R.A.S(mith).** Read Ch.H. // The Dictionary of National Biography. 20th century. – 1922–1930. – London, 1937. – P. 712-713; Who was Who. A companion (…).1929–1940. – London, 1967. – Vol. 3. – P. 1127.

[133] **Wittlin A.S.** Museums: in a Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 131.

[134] Говард М. Сучасная культурная антрапалогія. – Мінск: Тэхналогія, 1995. – С. 32.

[135] Об У. Флауэре см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 67-71; **F.E.B(eddord)**. Flower W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1901. – Vol. 2, (1st) Suppl. – P. 218-221; **Cornish Charles J.** Sir William Henry Flower: A Personal Memoir. – London: Macmillan, 1904.

[136] О Музее Дж. Рескина см.: **E.T. Cook.** Ruskin J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1901. – Vol. 3, (1st) Suppl. – P. 319-320; О коллекционировании Дж. Рескина см.: Ruskin J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 27. – P. 354; **Венгерова. З.** Рескин // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1899. – Полутом 52. – С. 507-508.

[137] **Blair J.A.(Ed.).** 100 years of Dundee Museums and Art Galleries. 1873–1973. – Dundee: Dundee Museums and Art Galleries, 1973. – 72 p.

[138] О нем см.: Howart E. // Who was Who. A companion containing the biographies of those who died during the period 1929–1940. – London, 1967. – P. 670.

[139] Report of the Committee on the provincial museums of the United Kingdom // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1887. – P. 97-130; A further report of the Committee on the provincial museums of the United Kingdom // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1888. – P. 124-132.

[140] Report of the Proceedings of the Museum Association at the First Annual General Meeting held at Liverpool // Museum Association. – London, 1890.

[141] Например, кн.: **Greenwood T.** Museums and Art Galleries. – London: Simpkin Marshall, 1888.

[142] См. подробнее об этом в кн.: Hudson D. The Royal Society of Art. 1754–1954 / D. Hudson, K.W. Luckhurst. – London; Murray, 1954.

[143] British Museum: Lighting by Gas // Parliamentary papers. House of Commons. – London, 1861. – Vol. 34. – P. 224.

[144] В 1880–1881 годах лорд Уильям Армстронг (о нем см.: **H.R.G(renfell).** Armstrong W. // The Dictionary of National Biography. – London, 1901. – Vol. 1, (1st) Suppl. – P. 62-70; **Garnet O.** The Art Collection of Lord Armstrong at Cragside // Apollo. – 1993. – Vol. 137. – P. 253-258) провел его в художественную галерею в Крэгсайде. Британский музей был полностью электрифицирован к 1890 году. (**Rowell Ch.** Display of Art // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 13).

[145] A further Report of the Committee on the provincial museums of the United Kingdom // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1888. – P. 124-132. Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of Curatorship., 1984. – P. 33.

[146] **Greenwood T.** Museums and Art Galleries. – London: Simpkin, Marshall & Co., 1888. – XVI, 419, XII p.

[147] **Brears P.C.D.** Temples of the Muses: The Yorkshire Philosophic Museums. 1820–1850 // Museums Journal. – 1976. – № 1. – P. 3-19.

[148] A further Report of the Committee on the provincial museums of the United Kingdom // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1888. – P. 124-132. Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 33.

[149] **Greenwood T.** Museums and Art Galleries. – London: Simpkin Marshall, 1888; Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 33.

[150] Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. A Guide to Museum practice / ed. board J.M.A. Thompson & others. – London, 1984. – P. 33.

[151] Report of the Committee on the provincial Museums of the United Kingdom // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1887. – P. 97-130; Цит. по: Lewis G.D. Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 33.

[152] **Flower W.H.** Essays on Museums and Others subjects. – London: MacMillan, 1898; Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 33.

[153] **Chard J.** On Circulating Museum Cabinet for Schools and other Educational Purposes // Report of Proceeding of the Museums Association at the First Annual. General Meeting held at Liverpool. – London: Museum Association, 1890. – P. 54-68; Цит. по: **Lewis G.D.** Collections (…) in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 33.

[154] **Horsfall T.C.** The Manchester Art Museum // Report Proceedings of Museums Association at the Third Annual General Meeting held at Manchester, Museum Association, 1892. – P. 51-65; **Hindshew B.** The Museums and the Child: Pioneer work at the Horsfall Museum, Manchester // Museum Journal. – 1941. – Vol. 40 (12). – P. 325.

[155] О нем см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск. – С. 20.

[156] **McD(onald) Ph.B.** Frick H.C. // The Dictionary of American Biography. – London, New York, 1931. – Vol. 7. – P. 29-31; **Potterton H.** Fracas at the Frick // Apollo. – 1989. – № 328. – June. – P. 412-414; **Miller L.B.** Frick H.C. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 774.

[157] **S.D(aggett).** Huntington C.P. // The Dictionary of American Biography. – London, New York, 1932. – Vol. 9. – P. 408; **Wark P.R.** Sculpture in the Huntington Collection. (An Album). – San Marino: Hunt. libr. & art gal., 1960. – VI, 85 p.; **Wark R.B.** Huntington // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 15. – P. 29-30.

[158] **Alwood A.W.** Morgan J. Pierpont // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1934. – Vol. 13. – P. 175-180; **Taylor F.H.J.** Pierpont Morgan as collector. – New York, 1957. – 39 p.; **Sutton D.** Homage to J.P. Morgan // Apollo. – 1986. – Vol. 124. – № 297. – P. 437; Auchincloss LondonJ.P. Morgan: the Financier as Collector. – New York: Abrams, 1990. – 144 p.; **Robson A.D.** Morgan J.P. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 111-112.

[159] **Nevins A.** Mellon A.W. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1958. – Suppl. 2: 1940. – P. 446-452; **Heller N.G.** Mellon A.W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 21. – P. 90-91.

[160] **Martin A.** Duveen J. // The Dictionary of National Biography. 1931–1940. – London, 1950. – P. 240-247; Duveen J. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 6. – Cln. 324-325; **Preston H.** Duveen J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 467-468.

[161] **Sutton D.** Douglas R. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 9. – P. 200.

[162] **Базен Ж.** История истории искусств от Вазари до наших дней. – М., 1995. – С. 395. Еще в 1877 году поэт, художник, фабрикант и социалист Уильям Моррис организовал Общество защиты старинных зданий в Великобритании.

[163] **B.J.H(endrick)**. Carnegi A. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1929. – Vol. 3. – P. 499-506; Who was Who in America. – Chicago, 1962. – Vol. 1: 1897–1942. – P. 194; **Саломатин А.Ю.** Эндрю Карнеги // Вопросы истории. – 1996. – № 2. – С. 28-46 (особенно с. 44).

[164] **S.E.F(ryer).** Edwards J.P. // The Dictionary of National Biography. – London, 1912. — Vol. 1, 2nd Suppl. – P. 612-614.

[165] **C.W.S(utton).** Walker A.B. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 59. – P. 44; **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1901. – Vol. 3. – P. 1140.

[166] **C.W.S(utton).** Walker A.B. // The Dictionary of National Biography. – London, 1899. – Vol. 59. – P. 44; **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1901. – Vol. 3. – P. 1140.

[167] Graves J.G. // Who was Who. A companion (…). 1941–1950. – London, 1964. – P. 462.

[168] Beaney T.G. // **Boase F.** Modern English Biography. – Truro, 1908. – Vol. 4. – P. 323-324.

[169] **C.F(ell)-S(mith).** Horniman F.J. // The Dictionary of National Biography. 1901–1911. – Vol. 1, 2nd Suppl.– P. 304.

[170] **T.S(eccombe).** Tate H. // The Dictionary of National Biography. – London, 1901. – Vol. 3, (1st)Suppl. – P. 378; Tate H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 30. – P. 359-360.

[171] **Boase F.** Modern English Biography. Vol. 1. – Truro, 1892. — P. 1092; – Vol. 3. – Truro, 1901. – P. 535; **Reynold J.** Sheepshanks J. // The Dictionary of Art. – New

York, 1996. – Vol. 28. – P. 575-576. Теперь эта коллекция входит в состав Музея Виктории и Альберта в Лондоне.
[172] Smith, Sidney R.J. // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 176.
[173] Стиль «Изящного искусства» – термин, применяемый к стилю классической архитектуры (Франция, США), который создавался учеными Школы изящных искусств в Париже. Его характеризовали формальные проектировки и большие украшения (**Gournay J.** Beaux Arts style // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 464-465).
[174] **Taurton G.** Refurnishment of E.M. Barry's Room in the National Gallery, London // International Journal of Museum Management and CuratorshiP. – 1987. – Vol. 6. – № 2. – P. 121-141.
[175] Часть этого собрания находится сейчас в другом собрании – в составе Национальной галереи в Лондоне.
[176] **Follett D.** The Rise of the Science Museum under Henry Lyons. – London: Science Museum, 1978.
[177] **H.S.G(oldhart).** Webb Aston // The Dictionary of National Biography 1922–1930. – London, 1937. – P. 900-901; Who was Who. A companion to Who`s who. – London, 1967. – Vol. 3: 1929–1940. – P. 1428; **Webb A.** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1942. – Bd. 35. – S. 209; Who is Who in Architecture / ed. by J. Richards. – London, 1977. – P. 343; British Art in the USA museum. – (L)., 1983. – P. 3.
[178] О музее Виктории и Альберта см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 52-55; The History of the Victoria and Albert museum. – London: H.M. State Office, 1976. – 326 p.; **Cocks A.S.** The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection. – London: Windward, 1980; **Physick J.** The Victoria and Albert Museum: The History of the Building. – Oxford: Phaidon, 1982.
[179] Final Report of the Committee on Museum in relation to education // Report of the British Association for the advancement of Science. – London, 1920. – P. 267-280.
[180] **Lowe E.** The question of transferring the control of museums to the Education Authority // Museums Journal. – 1919. – Vol. 19. – № 3. – P. 36-37.
[181]. **Lowe E.** The question of transferring the control of museums to the Education Authority // Museums Journal. – 1919. – Vol. 19. – № 3. – P. 36-37.
[182] **Lewis J.D.** Collections, collectors and museums in Britain to 1920 // The Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 36.
[183] **Humann G.** Die Geschichte der Wiener Naturhistorischer Sanmlung bis zu Ende der Monarchie. – Wien, 1976; **Scheicher E.** Die Kunst-und Wunderkammern der Habsburger. – Wien, 1979.
[184] **Scheicher E.** Francis-Joseph I // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 12.
[185] Zoege von Manteuffel C. Die Museums bauten Gottfried Sempers: Altona, Dresden, Wien // Museumskunde. – 1967. – Bd. 30.
[186] **Leishing J.** Hasenauer K. // Allgemeine deutsche Biographie. – Munchen, 1905. – Bd. 16. – S. 101-102; Hasenauer K. // Österreichisches biographiches Lexikon. 1815–1950. – Bd. 2. – Graz; Köln, 1959. – S. 199-200; **Neumann E.** Hasenauer K. // Neue

deutsche Biographie. – Berlin, 1968. – Bd. 8. – S. 24-25; **Kronbichler-Skacha S.** Hasenauer K. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 216.

[187] **Vollmer H.** Ferstel H. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1915. – Bd. 11. – S. 496-497; Ferstel H. // Österreichisches biographisches Lexikon. 1815–1950. – Wien, 1957. – Bd. 1. – S. 303-304; **Wibiral M.** Ferstel H. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1961, – Bd. 5. – S. 100-101; **Kronbicher-Skacha S.** Ferstel H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 29-30.

[188] **H.V(ollmer).** Baumann L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1909. – Bd. 3. – S. 78-79; Baumann L. // Österreichisches biographisches Lexikon. – Köln; Graz, 1957. – Bd. 1. – S. 57.

[189] О ней см.: **Львов-Кочетов Е.** Единственный русский путеводитель по Вене и ее окрестностям с планами выставки и города. – М., 1873; **Сабанеев Д.А.** Венская всемирная выставка. – СПб., 1873; Указатель русского отдела Венской выставки. – СПб., 1873.

[190] **Jay R.** Exhibition Architecture // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 682.

[191] О нем см.: **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon der Kaiserthums Österreich. – Wien, 1860. – Bd. 200-205; **Hoffinger v(on).** Maximilian I // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1885. – Bd. 21. – S. 770-772; Maximilian I // Neue deutche Biographie. – Berlin, 1990. – Bd. 16. – S. 507-511.

[192] О нем см.: Hlaser E. // Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950. – Wien, 1957. – Bd. 2. – S. 2-3; **Komorzynski E.** Hlaser E. // Neue deutsche Biographie. – Berlin., 1961. – Bd.6. – S. 429-430.

[193] О нем см.: **Arneth.** Franz Stephan // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig., 1878. – Bd. 7. – S. 278-285; **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon der Kaiserthums Österreich. – Wien, 1860. – Bd. 6. – S. 205-209; **Benedikt H.** Franz I // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1960. – Bd. 5. – S. 358.

[194] Koshatzky W. Die Albertina in Wien / W. Koshatzky, A. Strobl. – Salzburg, 1969.

[195] Saxen-Teschen Albert Kazimir // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon der Kaiserthums Österreich. – Wien, 1874. – Bd. 28. – S. 32-39; Albert (Casimir) // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 116.

[196] **Waidacher F.** 175 Years of Service to the Community: The Johanneum, Styria`s Provincial Museum // Museum. – 1986. – № 3. – P. 158-164.

[197] **Klupacek G.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 831.

[198] «Югендштиль» – региональное немецкое и австрийское течение общеевропейского стиля «Ар нуво» (модерн) конца XIX века.

[199] Венская сецессия – группа и выставочная организация молодых австрийских художников, протестовавших с конца XIX века против академического искусства.

[200] **Lachnit E.** Moll O. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 21. – P. 819-820.

[201] **Kienewicz St.** Czartoryski J.K. // Polski słownik biograficzy. – Kraków, 1938. – Vol. 4. – S. 278-279.

[202] Ausgewahlte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski. – Wien, 1918; **Лоренц С.** Польские музеи и коллекции. 1945–1955. – Варшава: Полония, 1956. – С. 31; **Taborski R.** Lanckoroński K. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław, 1971. –

T. 16. – S. 442-443; Lanckoronski Brzezie K. // Österreichisches biographisches Lexikon. – 1815–1950. – Köln; Graz, 1972. – Bd. 5. – S. 423. Автор монографии в 1995 г. имел возможность получить консультацию у дочери этого коллекционера, известного искусствоведа Каролины Лянцкоронской (род. 1898) в Риме.

[203] Gsell F.J. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Köln; Graz, 1959. – Bd. 2. – S. 98.

[204] **Riedl-Riedenstein.** Dumba N. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1952. – Bd. 4. – S. 188-189; Dumba N. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Köln; Graz, 1957. – Bd. 1. – S. 189.

[205] Miller zu Aichholz // **Wurzbach C. von.** Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1868. – Bd. 18. – S. 322-324; **Holl B.** Miller zu Aichholz // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Wien, 1975. – Bd. 6. – S. 304; **Menschl J.** Miller zu Aichholz // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1994. – Bd. 17. – S. 526.

[206] **Mayer F.X.** Wurzbach C. von. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. – Wien, 1868. – Bd. 18. – S. 110-111; Mayer F.X. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Köln; Graz, 1972. – Bd. 5. – S. 424.

[207] **Frimmel T. von.** Geschichte der Wiener Gemaldesammlurgen. – Leipzig, 1899; Frimmel T. von. // Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. – Munchen, 1913–1914; **Nebehay C.M.** Antiquar und Kunsthändler in Leipzig, Wien und Berlin. – Wien, 1983; **Wild B.** Collecting and Dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 828-829.

[208] **Benda.** Lederer A. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Köln; Graz, 1972. – Bd. 5. – S. 81.

[209] О художественном рынке в Вене см.: Wild B. Collecting and Dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 829.

[210] О жертвовании денег на постройку здания для коллекции Ф.Ф. Валльрафа и Г. Рихарца см.: **Merlo J.J.** Richartz J. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1889. – Bd. 28. – S. 421-423; **Deeters J.** Richartz J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 346; Об истории создания музея см.: **Budde R.** Das Wallraf-Richartz-Museum und seine Sammlungen // Bulletin d. Museen d. Stadt Köln. – 1986. – S. 16-24.

[211] О них см.: **Roth M.** Heimatsmuseum. Zur Geschichte einer deutcher Institution. – Berlin: Mann, 1990. – 309 s.

[212] Об этом музее см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 105.

[213] О нем см.: **Lochner.** Aufsess G. von und zu // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1875. – Bd. 1. – S. 655-658; **Bezold J.** Aufsess, Hans Freiherr von und zu, Altertumsforscher, Grunder des Germanisches Nazionalsmuseums, 1801–1872 // Lebenslaufe aus Franken. – Munchen, Leipzig, 1919. – Bd. 1. – S. 2-5; **Gollwitzer H.** Aufsesss J. von und zu // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1954. – Bd. 1. – S. 444; **Aufsess H.M. von**. Des Reiches erster Konservator / **H.M. von Aufsess** und zu. – [o. O], 1971. – 115 s.

[214] О нем см.: **Muthesius S.** Seidl J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 373-374.

[215] Architecture // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 363.

[216] Об этом см.: **Olszewski H.** Nauka historii w upadku. Studium o historiografii i ideologii historycznej w imperialistyczych Niemczech. – Warszawa, 1982. – S.14-22.
[217] О нем см.: **Redlich Cl.** Kiekebusch A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1977. – Bd. 11. – S. 576-577; **Schreiner K.** Geschichte des Musealwesens. – Waren, 1986. – T. 2. – S. 13.
[218] **Schreiner K.** Geschichte des Musealwesens. – Waren, 1986. – T. 2. – S. 13.
[219] О нем см.: **Bussmann W.** Bastian A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. 1. – S. 626-627.
[220] Музеи // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин, 1990. – Т. 5. – Стлб. 503-504; Museums of Jewish Art // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 17. – P. 580-582.
[221] О нем см.: **Gottschalk E.** Müller D.N. // Österreichisches biographisches Lexicon. 1815–1950. – Wien, 1875. – Bd. 6. – S. 410-411; **N.H.T.-S.** Mueller D.N. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 12. – Cln. 502.
[222] О нем см.: Stiassny W. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1938. – Bd.52. – S. 35.
[223] Музеи // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1990. – Т. 5. – Клн. 504-505.
[224] О нем см.: William II // Hohenzollern // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 656.
[225] О нем см.: **Justi L.** Bode W. von // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1955. – Bd. 2. – S. 347-348; **Alexander E.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 205-237; **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 407-408; **Scott R.** Bode W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 4. – P. 208-209.
[226] О нем см.: **Hentzen A.** Lichwark A. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1984. – Bd. 14. – S. 467-469.
[227] О Джеймсе Зимоне см.: Simon J. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 14. – Cln. 1578–1583.
[228] **Lehman R.** Painters, Patronage and the Art Market in Germany, 1850–1914 // Past and Present. – 1989. – № 123. – P. 163-180.
[229] **Salzmann K.H.** Cassirer P. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1957. – Bd. 3. – S. 169-170; **Severin I.** Cassirer P. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 924.
[230] **Wilhelm K.** Wirtschafts – und Sozialgeschiehte des Kunstauktionswesens in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis 1945. – Munchen, 1990.
[231] О нем см.: **R.S.B(oardman).** Altman B. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 232-233; **Miller L.B.** Altman B. The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 1. – P. 730-731.
[232] О нем см.: **Hobart S.P.** Widener – P.A.B. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 20. – P. 185-186; Who is who in America. – Chicago, 1902. – Vol. 1: 1897–1942. – P. 1342-1343.
[233] **Herchenröder Ch.** Collecting and dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 474.
[234] Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres 50 – jährigen Bestehens. Hrsg. von R. Schöne. – Berlin, 1880. – 355 s.; **Betthausen P.** Die

Museuminsel zu Berlin / P. Betthausen, A. Effenberger, V. Enderlein et al. – Berlin, Henschelverlag Kunst – Gesellschaft, 1897. – 267 s.

[235] Фридрих (до 1888 года кронпринц) в 1882 году поддержал проект создания музея, открытого спустя 16 лет после его смерти. О нем см.: **Miller-Bohn H.** Friedrich III // Allgemeine deutche Biographie. – Leipzig, 1904. – Bd. 49. – S. 1-93; **Meisner H.O.** Friedrich III // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1961. – Bd. 5. – S. 487-489; Frederick // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 655. В помещении музея императора Фридриха были перемещены картины из Нового музея, который за полвека своего существования оказался перегруженным музейными предметами. После второй мировой войны музей был переименован в Музей Вильгельма Боде (1956).

[236] О нем см.: **Brinckmenn J.** Das Hamburgische Museum fur Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen zugleich en Handbuch der Geshichte des Kunstgewerbes. – Leipzig, 1864. – 827 s.; об основателе музея см.: **Schellenberg C.** Brinkmann J. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. 2. – S. 614-615.

[237] Этот музей в Берлине был построен по проекту архитектора Мартина Гропиуса. О нем см.: **Wirth J.** Gropius M. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1965. – Bd. 7. – S. 132-133; **Klinkott M.** Gropius M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 13. – P. 685.

[238] Olbrich // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 393-394; **L.S.** Olbrich J.M. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1931. – Bd.25. – S. 588-589; **Hanus V.** Olbrich J.M. // Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815–1950. – Köln; Graz, 1978. – Bd.7. – S. 224-226.

[239] **Ehmcke F.N.** Behrens P. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1953. – Bd. 2. – S. 13-14.

[240] **Herbert J.** Gropius W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 13. – P. 686-689.

[241]: Об этих архитекторах см.: Ende & Bökmann // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 214; **Kautzsch R.** Bockmann W. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1910. – Bd.5. – S. 186-187; **Vollmer (H.)** Ende H. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd.10. – S. 511-512.

[242] О нем см.: **Mohr E.** Hagenbeck C. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1965. – Bd. 5. – S. 487-488; **Niemeyer J.H.W.** Hagenbeck. Geschichte und Geschichten. – Hamburg, 1972. – 260 p.; **Alexander E.** Museum masters. – Nashville, 1983. – P. 340-341.

[243] О нем см.: W.W. Eggenchwyler // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1914. – Bd.10. – S. 374; **J.K.** Eggenschwyler / **J.K., F.E.** // Dictionnaire historique et biographique de La Suisse. – Neuchatel, 1924. – Vol. 2. – P. 747.

[244] О нем см.: **Alexander E**. Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 341; **Fussl W.** Miller O. // Neue deutsche Biographie. – Berlin, 1994. – Bd. 17. – S. 517.

[245] О музее техники в Мюнхене см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 87-92; Deutsches Museums Satzung Allerhöchst genehnigt unter Verleitung der Rechsfahigkeit einer Anstalt des offenttlichen Rechtes am 28. Dezember 1903. – Munchen, 1903.

[246] **Wittlin A.S.** Museums: In Search of a Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 142.

[247] **Klausewitz W.** 66 Jahre Deutscher Museumsbund // Deutcher Museumsbund. – Bonn, 1984. – S. 6-90.
[248] О них см.: **Schwann B.-R.** Koetschau K. // Nene deutsche Biographie. – Berlin, 1980. – Bd. 12. – S. 411; **Deutler J.** Pauli T.G. // Там же. – Berlin, 2000. – Bd. 20. – S. 121-122; Swarzenski G. // Werist's. – 7Aufl. – London: Degener, 1914. – S. 1688.
[249] О нем см.: **Ruhmer E.** Tschudi H. von // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 397-398.
[250] **Schreiner K.** Geschichte der Musealwesens. – Waren, 1986. – T. 2, Hbd. 3.– S. 14.
[251] О нем см.: **Полунина Н.М.** Коллекционеры старой Москвы / Н.М. Полунина, А.И. Фролов. – М., 1997. – С. 184-187.
[252] О нем см.: **Безрукова Д.** Третьяков и история создания его галереи. – М., 1970; **Боткина А.П.** П.М. Третьяков в жизни и искусстве. – М., 1993; **Полунина И.М.** Коллекционеры старой Москвы / И.М. Полунина, А.И. Фролов. – М., 1997. – С. 328-332.
[253] **Овсянникова С.А.** Художественные музеи Петербурга и Москвы второй половины XIX – начала XX веков (Эрмитаж, Третьяковская галерея, Русский музей) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1968. – Вып. 4. – С. 7-68.
[254] **Сысоева Е.К.** Семенов-Тян-Шанский П.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 184-185.
[255] **Готье Ю.В.** Памяти И.В. Цветаева // Древности. – М., 1914. – Т. 24, вып. 2. – С. 243-247; **Цветаева М.И.** Отец и его музей // Цветаева М.И. соч. – М., 1980. – Т. 3; **Каган Ю.М.** И.В. Цветаев. – М., 1987; **Цветаева А.И.** Воспоминания. – М., 1995; **Аксененко М.Б.** Цветаев И.В. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 313-314.
[256] О нем см.: **Аксененко М.Б.** Клейн Р.И. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 273-274.
[257] О нем см.: Благотворители и меценаты прошлого и настоящего: словарь-справочник / сост. М.Л. Макальская, Н.Н. Бобровская. – М.: Дело и сервис, 2003. – С. 103-105.
[258] О нем см.: **Тункина Д.В.** Кондаков Н.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 286.
[259] О нем см.: **Докашева Е.С.** Голенищев В.С. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 139.
[260] О нем см.: **Докашева Е.С.** Тураев Б.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 266.
[261] **Равикович Д.А.** Местные художественные музеи во второй половине XIX – начале XX вв. // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1962. – Вып. 4. – С. 53-117.
[262] **Полунина И.М.** Коллекционеры старой Москвы / И.М. Полунина, А. Фролов. – М., 1997. – С. 379-383; **Равикович Д.А.** Российская музейная энциклопедия / Д.А. Равикович, И.Е. Цветков. – М., 2001. – Т. 2. – С. 314.
[263] **Полунина И.М.** Коллекционеры старой Москвы. – С. 250-254.
[264] Там же. –С. 271-276.
[265]Там же. – С. 433-437.
[266] Там же. – С. 444-449.
[267] Там же. – С. 216-220.

[268]Там жеж. – С. 39-42.
[269] Там же. – С. 216-220.
[270] Кушелев-Безбородко Г.А. // Русский биографический словарь. – СПб., 1903. – Т. Кнаппе – Кюхельбекер. – С. 703.
[271] **Полунина И.М.** Коллекционеры старой Москвы. – С. 305-309.
[272] Там же. – С. 229-231.
[273] **Тарновський В.В.** Радянська Енциклопедія історіі Украіни. – Киів: УРЕ, 1972. – Т. 4. – С. 256.
[274] **Вагнер Л.** Айвазовский / Л. Вагнер, Н. Григорович. – М., 1970; **Тункина И.В.** Айвазовский И.К. // Российская музейная энциклопедия. – М., 1997. – С. 21.
[275] **Андроникова М.И.** А.П. Боголюбов. – М., 1962; **Огарева Н.В.** Летопись жизни и творчества художника А.П. Боголюбова. – Саратов., 1988; **Чувилова И.В.** Боголюбов А.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 73-74.
[276] **Чувилова И.В.** Корелин А.О. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 259.
[277] **Каспаринская-Овсянникова С.А.** Выставки изобразительного искусства второй половины XIX века // Очерки истории музейного дела в СССР. – М.; Л., 1962. – Вып. 4. – С. 53-117.
[278] О нем см.: **Попов В.А.** Дягилев С.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 178; **Mcquillan M.** Diaghilev S. (de) // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 849-850.
[279] **Полякова А.С.** Прохоров В.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 121.
[280] **Корсаков Д.А.** Памяти А.К. Жизневского // Труды 10 Археологического съезда. – М., 1900. – Т. 3. – Протоколы. – С. 52-55; **Стрижова Н.Б.** Жизневский А.К. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 192.
[281] **Аграфанов П.Г.** Титов А.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 237.
[282] **Зякин В.В.** Шляков И.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 342.
[283] **Вздорнов Г.И.** История открытия и изучения русской средневековой живописи: 19 век. – М., 1986. – С. 169-209.
[284] **Н.Б(арсо)в.** Савва (Тихомиров) // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон – СПб., 1900. – Т. 28. – Полутом 55. – С. 26-27.
[285] Н.И. Петров был крестным отцом будущего писателя М.А. Булгакова, позже членом-корреспондентом Академии наук в Петрограде, академиком Всеукраинской академии наук. О нем см.: **Чудакова М.О.** Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988. – С. 28-29.
[286] Покровский Н.В. // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1898. – Т. 24, полутом 47. – С. 248-249.
[287] **Троицкий Н.И.** О древлехранилище при Тульском архиерейском доме // Древности. – М., б.г. – Т. 2, вып. 2, пр. 226, прим. – С. 37-40; **Екимов Ю.Г.** Троицкий Н.И. / Ю.Г. Екимов, И.Н. Юркин. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 258.

[288] **Фомина И.Г.** Сибирцев И.М. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 187.
[289] **Бугославский Г.К.** Древлехранилище епархиального церковно-археологического комитета // Древности. – М., 1906. – Т. 21, вып. 1 – С. 70-72.
[290] **Чувилова И.В.** Плюшкин Ф.М. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 97.
[291] **Полунина И.М.** Коллекционеры старой Москвы / И.М. Полунина, А.И. Фролов. – М., 1997. – С. 347.
[292] Там же. – С. 438-443.
[293] Там же. – С. 267-270.
[294] Там же. – С. 301-304.
[295] Там же. – С. 55-58.
[296] **Д.(О.)И(вановский)** Регель Э.А. // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1898. – Т. 26, полутом 51. – С. 450; **Wunschmann E.** Regel E.A. // Allgemeine deutsche Biographie. – Leipzig, 1907. – Bd. 53. – S. 258-260: Regel E.A. // Dictionnaire historique et biographique de la Suisse. – Neuchatel, 1929. – Vol. 5. – P. 420.
[297] В том числе врача Т.М. Августиновича (о нем см.: **Грицкевич В.П.** От Немана к берегам Тихого океана. – Минск: Полымя, 1986. – С. 216-219; **Грицкевич В.П.** С факелом Гиппократа. – Минск: Наука и техника. – С. 185-188).
[298] **Наумов Д.В.** Зоологический музей АН СССР. – Л., 1980. – 112 с.
[299] **Александров В.М.** Ленинградский зоопарк / В.М. Александров, Г.И. Изюмов. – Л., 1968. – С. 6-9.
[300] **Михайловская А.И.** Из истории промышленных музеев и выставок в капиталистической России // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1968. – Вып. 6. – С. 312-379.
[301] **Житков Б.М.** Памяти А.П. Богданова (к столетию со дня рождения). – М., 1935; **Сысоева Е.К.** Богданов А.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 73.
[302] **Райков Б.Е.** Щуровский Г.Е. Ученый натуралист и просветитель. – М.; Л., 1965; **Кайко Е.К.** Щуровский Г.Е. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 349.
[303] О завещавшем средства для основания университета благотворителе см.: **Воробьева Ю.С.** Как был создан Университет имени Шанявского // Вопросы истории. – 1977. –№ 8. – С. 208-209.
[304] О его основателе см. ст.: **Трнка А.** Черняев Н.В. // Русский биографический словарь. – СПб., 1905. – С. 338-339.
[305] **Иваницкий И.П.** Сельскохозяйственные выставке в дореволюционной России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1968. – Вып. 6. – С. 380-433.
[306] **Фролов А.И.** Солдатенков К.Т. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 198-199.
[307] Исаков Н.В. // Русский биографический словарь. – СПб., 1897. – Т. Ибак-Ключарев. – С. 142-144.
[308] Зеленой А.А. // Русский биографический словарь. – СПб., 1916. – С. 338-340.

[309] **Трнка А.** Чепелевский Н.И. // Российский библиографический словарь. – СПб., 1905. – Т. Чаадаев-Швитков. – С. 150-151.
[310] **Гладкий А.И.** Бранденбург Н.Е. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 80.
[311] **Забелин И.Е.** О создании Исторического музея. Дневниковые записи 1872–1875 гг. // Преподавание истории в школе. – 1994. – №2. – С. 20.
[312] **Формозов А.А.** Историк Москвы И.Е. Забелин. – М., 1984. – 239 с.
[313] **Попова Н.Н.** Орешников А.В. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 54-55.
[314] **Стрижова И.Б.** Сизов В.И. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 187-188.
[315] **Белозерова И.В.** Городцов В.А.. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 143.
[316] **Бернштейн С.Б.** Вячеслав Николаевич Щепкин. – М., 1955.
[317] О военных музеях см.: **Разгон А.М.** Очерк истории военных музеев в России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1961. – Вып. 3. – С. 230-267.
[318] **Гладкий А.И.** Струков Д.П. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 212-213.
[319] Барановы, графы и дворяне // **Брокгауз Ф.А.** Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1891. – Т. 3, полутом 5. – С. 35-36; **Баранов Н.М.** Русский биографический словарь. – М.: Терра, 1998. – С. 95-96; **Курносов С.Ю.** Морские музеи (…). – СПб., 2002. – С. 86-87.
[320] **Огородников С.Ф.** Модель – камера впоследствии Морской музей имени императора. Петра Великого. Исторический очерк. 1709–1909. – СПб., 1909. – С. 46-47 (репринт; Морской музей России Центральный Военно-морской музей. – СПб., 2000. – С. 58-59.
[321] **Чудова Г.Ф.** П.В. Алабин: очерк жизни и деятельности. – Киров., 1971; **Кабытов П.С.** Легендарный самарец. П.В. Алабин. – Куйбышев., 1990; **Крайнова Т.В.** Алабин П.В. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1 – С. 23.
[322] Об авторе см.: Адамович Б.В. // Военная энциклопедия. – СПб., 1911. – Т. 1. – С. 132; **Адамович Б.В.** Опись музея лейб-гвардии Кексгольмского императора австрийского полка. – Варшава: губ. тип., 1907. – XV, 322, [1] с.
[323] **Мастеница Е.И.** История литературных музеев в контексте развития русской культуры конца XIX – начала XX века // Музеи в современной культуре. – СПб.: СПбГАК, 1997. – С. 277-287.
[324] **Мастеница Е.И.** Забытые страницы истории петербургских музеев. Толстовский музей в Петербурге-Петрограде-Ленинграде // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. – СПб.: ГМИ, 1997. – Вып. 2. – С. 187-198.
[325] **Разгон А.М.** Археологические музеи в России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России (1861–1917). – М., 1963. – Вып. 5. – С. 20.
[326] **Кошман Л.В.** Лихачев А.Ф. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 339.
[327] **Разгон А.М.** Этнографические музеи в России (1861–1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России (1861–1917). – М., 1961. – Вып. 3. – С. 230-267; **Станюкович Т.В.** Этнографическая наука и музеи. – Л., Наука, 1978. – 286 с.

[328] **Станюкович Т.В.** Радлов В.В. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 134-135.
[329] **Полунина Н.М.** Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. – М., 1997. – С. 145-148.
[330] **Полунина Н.М.** Миллер В.Ф. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 360-361.
[331] **Равикович Д.А.** Клеменц Д.А. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 274.
[332] О нем см.: **Романова Г.Н.** История строительства здания Этнографического музея // Российский Этнографический музей. 1902. – 2002. – СПб., 2001. – С. 13.
[333] **Полунина Н.М.** Коллекционеры старой Москвы / **Н.М. Полунина,** А. Фролов. – М., 1997. – С. 438-443.
[334] Там же. – С. 39-42.
[335] **Стрижова Н.А.** М.К. Тенишева // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 234-235; **Журавлева Л.С.** «Придите и владейте…». – Смоленск, 1990.
[336] **Рогозина М.Г.** Барщевский И.Ф. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 58.
[337] Настоящая фамилия, имя и отчество: Раппопорт Семен Акимович, о нем см.: An-ski S. // Biography and genealogy master index. – 2nd ed. – 1982. – Vol. 1. – P. 135; **Y(itzak) Ma(or).** An-ski S. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 3. – P. 31-35; Ан-ский С.А. // Большая советская энциклопедия. – М., 1962. – Т. 3. – С. 19-20; Музей возобновляется в Петербурге в наши дни под эгидой Центра «Петербург. Иудаика» В.А. Дымшицем и В.Е. Кельнером.
[338] **Равикович Д.А.** Музеи местного края во второй половине XIX – начале XX века (1861–1917) // Очерки по музейному делу в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 145-220.
[339] **Кирьянов Г.Ф.** В.В. Докучаев. – М., 1966; **Зыкина Л.В.** Докучаев В.В. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 174.
[340] **Грицкевич В.П.** Путешествия наших земляков. – Минск, 1968. – С. 187-205; **Грицкевич В.П.** С Немана к берегам Тихого океана. – Минск, 1986. – С. 236-242.
[341] **Грицкевич В.П.** Путешествия наших земляков. – С. 173-185; **Грицкевич В.П.** С Немана к берегам Тихого океана. – С. 220-235; **Грицкевич В.П.** С факелом Гиппократа. – Минск, 1987. – С. 201-210.
[342] **Яворский Г.** Н.М. Мартьянов. – Красноярск, 1969. – 48 с.; **Равикович Д.А.** Мартьянов Н.М. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 349.
[343] **Равикович Д.А.** Музеи местного края во второй половине XIX – начале XX века (1861–1917) // Очерки по музейному делу в России. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 145-220.
[344] **Равикович Д.А.** Кузнецов А.К. // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 1. – С. 309.
[345] Patronage and collection // The Dictionary if Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 565.
[346] Подробнее о нем см.: **Грыцкевіч В.** Эдуард Пякарскі. – Мінск, 1989. – 96 с.

[347] Начальник Военно-педагогического музея в Петербурге (о нем см.: **Васильев П.** Коховский В.П. // Русский биографический словарь. – СПб., 1903. – Том Кнаппе-Кюхельбекер. – С. 345-346).
[348] О нем подробнее см.: **Разгон А.М.** Предварительный музейный съезд – итоги развития музейного дела в России // Музей и власть. – М., 1991. – Ч. 2: Из жизни музеев. – С. 5-26; **Кузина Г.А.** Предварительный съезд музейных деятелей // Российская музейная энциклопедия. – М., 2001. – Т. 2. – С. 110.
[349] **Разгон А.М.** Предварительный музейный съезд (…) // Музей и власть. – М., 1991. – Т. 2. – С. 11.
[350] Первое Итальянское королевство было образовано в 781 и существовало по 887 год; второе Итальянское королевство в 1805–1815 годах. В 1861 году Сардинское королевство конституировалось в Итальянское королевство, просуществовало до 1946 года.
[351] Подестá – глава администрации в городах и республиках Италии.
[352] Чинквеченто – искусство Италии первой четверти XVI века («Высокое Возрождение», «Классическое Возрождение»).
[353] О них подробнее см.: **Gaeta Bertella G.** Carrand L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 870-871.
[354] О нем см.: **M.Ti(nti).** De Fabris E. // Enciclopedia italiana. – Roma, 1931. – T. 12. – P. 478; **Bencivenni M.** De Fabris // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 616-617.
[355] О нем см.: Robbia, L. della (di Simone) // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 442-444.
[356] О нем см.: **Lu(igi) P(ernier).** Milani L. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1934. – T. 23. – P. 265.
[357] которой в 1870 г. стал Рим.
[358] О нем см.: **Pericoli Ridolfini C.** Barracco G. // Dizionazio biografico degli Italiani. – Roma, 1964. – T. 6. – P. 515-516; **Cassesse G.** Barracco G. // Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 272.
[359] О нем см.: **G.(iuseppe) Pa(lladino).** Castromediano S. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1931. – T. 9. – P. 391-392; **Agnello L.** Castromediano S. // Dizionazio biografico degli Italiani. – Roma, 1979. – T. 22. – P. 245-248.
[360] О нем см.: **G(iulio) Far(ina).** Schiaparelli E. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1936. – T. 31. – P. 77.
[361] О нем см.: **G(iuseppe) Sp(ani).** Fiorelli G. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1932. – T. 15. – P. 427; Fiorelli G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 774.
[362] О семействе Польди Пеццоли см.: **Summer A.B.** Poldi Pezzoli // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 143-144.
[363] О нем см.: **Ra.C(alzini).** Bertini G. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1930. – T. 6. – P. 790; **Ottino Della Chiesa.** Bertini G. // Dizionario biografico degli Italiani. – Roma, 1967. – T. 9. – P. 548-549; **F. Mazzocca.** Bertini G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 856-857.
[364] О его основателе см.: **Cassese G.** Filangieri G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 70.

[365] О нем см.: **G.D.F(Geza de Francovich).** Cavalcaselle G.B. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1931. – T. 9. – P. 516; **Levi D.** Cavalcaselle G.B. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 6. – P. 100-102; Cavalcaselle G. // Dizionario biografico degli italiani. – Roma, 1979. – Vol. 22. – P. 640-644; – История историй искусств. – М., 1995. – С.180-181.
[366] О нем см.: **P. Toe(sca).** Venturi A. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1937. – T. 35. – P. 137; **Agosti J.** Venturi A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 233-234; **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С.325.
[367] О нем см.: **G.N(atali).** Cantalamessa G. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1931. – T. 8. – P. 772; **Pavan Taddei M.C.** Cantalamessa G. // Dizionazio biografico degli Italiani. – Roma, 1975. – T. 18. – P. 230-232.
[368] О нем см.: **V. M(ariani).** Ricci C. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1936. – T. 29. – P. 243-244; **Mariani V.** Ricci C. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 325.
[369] О нем см.: Cavenghahi L. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1931. – T. 9. – P. 561; Rosso del Bronna G. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1931. – T. 9. – P. 561; **Cavenghahi L.** // Dizionazio biografico degli Italiani. – Roa, 1979. – T. 23. – P. 81-82; **Anderson J.** Cavenghahi // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 6. – P. 115.
[370] Museums // Italy // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 16. – P. 774.
[371] О нем см.: **P. Toe(sca).** Morelli G. // Enciclopedia Italiana. – Roma, 1934. – T. 23. – P. 813-814; **Anderson J.** Morelli G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 101-103; **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С.178-180.
[372] О нем см.: **L.C(ust).** Crowe J.A. // The Dictionary of National Biography. – London, 1901. – Vol. 2, (1^{st} Suppl.) – P. 92-93; **Базен Ж.** История историй искусств. – М., 1995. – С. 80-181; **Cast D.** Crowe J.A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 8. – P. 206-207.
[373] Знаточество – умение атрибутировать художественные произведения, как коллекционные и музейные предметы. Подробнее о нем см.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII в. – СПб., 2001. – С. 185-186.
[374] **Tatersall B.** Art market // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 560.
[375] Об этом подробнее см. в кн.: **Грицкевич В.П.** История музейного дела до конца XVIII века. – СПб., 2001. – С. 60-61.
[376] О развитии музеев и коллекций Польши в этот период см.: Лоренц С. Музеи и коллекции Польши. – Варшава: Полония, 1956. – С. 21-35; **Żygulski Z. jr.** Muzea w Świecie. – Warszawa, 1982 – S. 62-63; Collecting and Dealing // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 137-140.

Целенаправленный сбор источников и исследований для составления текста раздела главы стал возможен благодаря помощи фонда Стефана Батория (1998), которому автор приносит благодарность за получение гранта в 1998 году.

[377] О нем см.: **Vagin H.** Weyer J.P. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1942. – Bd. 35. – S. 480.
[378] **Lorentz S.** Muzeum Narodowe w Warszawie. Zarys Historyczny // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. – Warszawa, 1938. – T. 1.

[379] На фоне этого своеобразным вызовом стал Музей лейб-гвардии Кексгольмского императора австрийского полка, размещенный в его казармах в Варшавской Александровской цитадели, построенный на высоте над городом, за счет специальных налогов на жителей Варшавы после подавления восстания 1863–1864 гг. Полк принимал участие и в штурме Варшавы в 1831 г. и в «усмирении польского мятежа в Варшавской губернии» в 1836 году. (Кексгольмский лейб-гвардии императора австрийского полк // Военная энциклопедия. – СПб.: Т-во И.Д. Сытина, 1913. – Т. 12. – С. 487-489).

[380] О них см.: **Kowalczyk F.** Starożytnicy Warszawscy połowy XIX w. i ich rola w popularyzacji zabytków ojczystych // Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w. // Zbiór studiow pod red. J. Maternickiego. – Warszawa, 1981. – S. 157-201 (особенно с. 179-201).

[381] О нем см.: **Wrzosek A.** Dietl J. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1939–1946. – T. 5. – S. 158-166.

[382] Сукенницы – готические торговые ряды (1342–1392) с фрагментами XIII века, перестроенные в ренессансном стиле Санти Гуччи (1556–1560).

[383] Цит по.: **Żygulski Z. jr.** Muzea w świecie. – Warszawa., 1982. – S. 82.

[384] **А.С(омо)въ.** Семирадский Г.И. // Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – Спб., 1900. – Т. 29, полутом 57. – С. 455-456; **Batowski Z.** Siemiradzki H. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 1-2.

[385] **Dobrowolski J.** Zarys historii Muzeum Narodowego w Krakowie // Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Rok 1951. – Kraków 1952; **Korff A.** Muzeum Narodowe w Krakowie. Historia i zbiory. – Kraków: (Muzeum Narodowe w Krakowie), 1962. – 109 s.

[386] О нем см.: **Bochnak A.** Łuszczkiewicz W. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1973. – T. 18. – S. 587-590; **Rzepińska M.** Wladysław Łuszczkiewicz, malarz i pedagog. – (Kraków): Wydawnictwo Literackie, (1983). – 125, [2] s.

[387] О нем см.: **Kopera F.** Czapski E. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1938. – T. 4. – S. 180-182; **Мальдзіс А.** Таямніцы старажытных сховішшаў. – Мінск: Маст. Літ., 1974. – С. 106; **Kocojowa M.** Pamiątkom ojczystym z burzy dziejowej Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego. – (Stańków-Kraków): Wydawnictwo Literackie, 1978. – 439, [1] s.;

[388] О нем см.: **Grot Z.** Mielzłyński S. // Połski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1975. – T. 20. – S. 794-795; **Miełzyński S.** // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 21. – P. 485.

[389] О них см.: Raczyński // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 836.

[390] Основной вклад в ее создание внес граф Атаназы Рачиньский (1788–1874). О нем см.: **Gumowski M.** Galeria obrazów Atanazego hrabi Raczyńskiego w Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu. – Poznań, 1931. – 213 s., tabł. 81; Galeria Atanazego Raczyńskiego. Katalog wystawy (oprac. A. Dobrzycka i inni). Poznań: PZGMK, 1981. – 138 s., tabł. 81; **Kieniewicz S.** Raczyński A. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al. – 1986. – T. 29. – S. 625-627.

[391] О нем см.: **Kieniewicz St.** Raczynski E. // Polski słownik biograficzuy. – Wrocław et al., 1986. – T. 29. – S. 629-632.

392 О нем см.: **Pietrzak J.** Raczynski E.A. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1986. – T. 29. – S. 632-634.

393 О ней см.: **Kisielewska J.** Dzialynska J. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1948. – T. 6. – S. 75-77; **Karczewska-Markiewicz Z.** Panna Lodowata. – Poznań: Wydawnicturo Poznańskie, 1973. – 125. [2]s.; Ordynacja gołuchowska Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej (1830–1899). – Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1994. – 34, [2]s.

394 О коллекции в Голухове см.: **Trochner W.** Collection du Château de Gołuchow. Antiquités. – P. ; 1889; **Molinier E.** Objets d`art du moyen âge de la Rénaissance. – Paris, 1903; **Beazley J.D.** Greek vases in Poland. – Oxford, 1928; **Pajzderski N.** Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie. – Poznań, 1929.

395 О нем см.: Czartoryski Wł. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1938. – T. 4. – S. 300-303.

396 На основе изучения одной из рукописей коллекции Чарторыских автор данной монографии составил и издал кн.: Адысея беларускай лекаркi. Саламея Пiльштынова. – Мiнск: Навука i тэхнiка, 1990. – 53, [1]с.

397 Это выражалось и в их солидной издательской деятельности.

398 О них см.: **Kociątkiewiczówna M.** Przewodnik po Muzeum Ord ynaji Krasińskich. – Warszawa, 1930; (Krasińscy) // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1970. – T. 15. – S. 159-204.

399 О них см.: **Łepkowski K.** Aleksander Przezdziecki. – Warszawa: Józef Berger, 1887. – (Odb. z. «Biblioteki Warszawskiej»); **Biernacki A.** Przezdziecki A. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1986. – T. 29. – S. 45-51.

400 Przezdziecki A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 25. – P. 675.

401 О них см.: Zamoyski // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 606-607.

402 Об основателе академии и зачинателе художественного собирательства Яне Замойском (1542–1605) см.: Zamoyski J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 606.

403 Об утратах польских музеев вследствие гитлеровской агрессии и оккупации см.: Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów hitlerowskich w latach 1939–1945. Malarstwo polskie. – Warszawa, 1951; Straty wojenne zbiorow polskich w dziedzinie rzemiosła artystycznego, praca zbiorowa. – Warszawa, 1953. – T. 1-2.

404 Позитивизм – философское учение, провозгласившее основанное на точных науках мировоззрение.

405 Органический труд – работа в области не политического, а хозяйственного и культурного развития польских земель после поражения освободительного восстания 1863–1864 годов против царизма, по созданию цивилизационной субстанции.

406 **Till S.** Powstanie Muzeum Premysłowego i Krajowego Instytutu popierzania rekodzieł i pzemysłu w Krakowie. – Kraków, 1914.

407 О нем см.: **Wdowiszewski J.** Adryan Baraniecki: wspomnienia pośmiertne. – Kraków: nakładem autora, 1891. – 29, [3]s. Odbitka: (Czas. – 1891. – № 2. – S. 240-241); **Bojarska J.** Baraniecki A. // Polski słownik biografizny. – Kraków, 1935. – T. 1. – S. 270-271.

[408] Стоит вспомнить, что в этот период женщины подвергались образовательной дискриминации и не имели возможности получать высшее образование в государственных университетах. Об этих курсах см.: **Kras J.** Wyższe kursy dla kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924. – Kraków: Wydawśnictwro Literackie, 1972. – 149 s. (Towarzystwo miłośników historii i zabytków Krakowa). (Biblioteka Krakowska. – N. 114).
[409] О нем см.: Pięczdziesięciolecie Muzeum Premysłu i Rolnictwa w Warszawie. 1875–1925. – Warszawa, 1926.
[410] О нем см.: Dziesięciolecie Muzeum rzemiósł i sztuki stosowanej. 1891–1901. – Warszawa, 1902.
[411] О нем см.: **Landau Z.** Majewski E. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1974. – T. 19. – S. 176-178.
[412] **Taczanowski W.** Listy do Antoniego Wagi, Konstantego Branickiego, Benedykta Dybowskiego. W opracowaniu K. Kowalskiej, A. Mroczkowskiej i B. Zielińskiej – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1964. – 315[2] s. (Instytut Zoologiczny PAN, Memorabilia Zoologica, 12); Ornitologia polska w setna rocznicę śmierci Władysława Taczanowskiego. Łódź, 21-23 wrzesnia 1990 r.: Strzeszczenia referatów. – Łódź: Uniwersytet Łódź ki, 1990.
[413] О нем см.: **Грицкевич В.П.** Путешествия наших земляков – Минск, 1968. – С. 121-137.
[414] О коллекционерских традициях этого магнатского семейства см.: **Ryszkiewicz A.** Polonica na zamku w Montrésor. – Poznan: Muzeum Narodowe, 1975. – 78, [2] s. (Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu. – T. 13); Хранителем Орнитологического музея был упоминавшейся выше К. Ельский.
[415] О нем см.: Stattler K. // Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1937. – Bd. 31. – S. 491.
[416] О нем см.: **Hanik J.** Pol W. / J. Hanik, J. Rosnowska // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1983. – T. 27. – S. 255-257.
[417] О нем см.: **Dużyk J.** Kremer J. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1970. – T. 15. – S. 268-270.
[418] **Schnaydrowa B.** Z dziejow Muzeum Starożytnosci Towarzystwa Naukowego Krakowskiego // Rocznik biblioteki PAN w Krakowie. – 1971. – R. 17. – S. 53-80.
[419] **Stachowska K.** Wkład Akademii Umiejętności w początku polskich badań wykopaliśkowych w Egipcie w ll. 1906-14 // Rocznik biblioteki PAN w Krakowie. – R. 18:1972. – S. 93-148.
[420] О нем см.: **Samujłło J.** Kluger W. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1967–1968. – T. 13. – S. 23-25.
[421] **Jabloński Z.** Działalność biblioteczna archiwalna i muzealna Polskiej Akademii Umiejetności // Polska Akademia Umiejętności: 1872–1952. Nauki humanistyczne i społezne. Materiały sesji jubileuszowej. Kraków, 3-4 maja 1973 r. – Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1974. – S. 75.
[422] О нем см.: **Ostrowska T.** Lasocki W. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1971. – T. 16. – S. 549-550; **Jakimińska J.** Wacław Lasocki i Muzeum Ziemi Lubelskej w Nałęczowie: [Informator]. – Lublin: MO, 1968. – [12]s.
[423] О нем см.: **Pelczar M.** Giełdziński L. // Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1948–1958. – T. 7. – S. 437; Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. –

Vol. 12. – P. 538; Музеи // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1990. – Т. 5. – С. 504.

[424] О нем см.: Bersohn M. // Wininger S. Grosse Jüdische Nationale Biographie. – Cernauti, 1925. – Bd. 1: (A-E). – S. 360; **Bersohn M.** Polski słownik biograficzny. – Kraków, 1935. – T. 1. – S. 469-470; Bersohn M. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 4. – Cln. 695; Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1990. – Т. 5. – С. 504.

[425] **Przesmycki Z.** Pro arte. – Warszawa, 1914; О нем см.: **Koc B.** Pzesmycki Z. // Polski słownik biograficzny. – Wrocław et al., 1986. – T. 29. – S. 15-20.

[426] **Treter M.** Muzea współczesne. Kijów, 1917.

[427] (**Улиг Ю.**). Исторический музей в социалистическом обществе // Музееведение. Музей исторического профиля / под ред. К.Г. Левыкина и В. Хербста. – М.: Высш. школа, 1988. – С. 37.

[428] О нём см: **Sedlakova R.** Schulz J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 28. – P. 175-176.

[429] **Šetčík E.** Přenied vzvoje Opavských muzeji v Letech 1814–1938 // Časopis Slezskéno Múzea. Seria B: Vědz histočne. – 1984. – Roc. 33. – Č. 1. – S. 1-44.

[430] **Velfl J.** Přibramské múzeum, jeho minulost, přítomnost i budoucnose // Muzejni a vlastivědná pracé. – 1984. – № 1. – S.28-29.

[431] Severočeské museum. Liberec. 100 lat Severočeského múzea v Liberci. 1873–1973. – Liberec, 1973. – 101 s.

[432] **Schneider E.** 100 let Jihočeskeno múzea – 100 let služby vede a lidu // Muzejni a vlastivědná pracé. – 1978. – № 2. – S. 52-97.

[433] **Meizer M.** Sto let národopisné prace v olomouckém muzeu // Muzejni a vlastivědna pracé. – 1983. – № 1. – S. 14-127.

[434] **Schreiner K.** Geschichte des Musealwesens. (Kurzer Überblick). T.2: 1789 bis zur Gegenwart. – Waren, 1986. – S. 11.

[435] **Štursova K.** Zakladatele Sokola a jejich odkaz současnosti // Muzejni a vlastivědna prace. – 1990. – № 2. – S. 90-96.

[436] **Pernes J.** Zemské zemědělské museum pro Moravu v Brne v letech 1909–1920 // Muzejni a vlastivědna pracé. – 1990. – № 2. – S. 69-78.

[437] **Čtvrtnik P.** 60 let československého Poštovniho múzea, 1918–1978 // Muzejni a vlastivědna pracé. – 1978. – № 4. – S. 231-240.

[438] Об этом см.: **Waldenberg M.** Kwestie narodowe w Europie Srodkowo–Wschodniej. Dzieje. Idee. – Warszawa, 1992. – S.35. Император Франц–Иосиф I и его министры не придерживались политики, создающей австрийским и чешским немцам привилегии (**Wereszycki H.** Pod berłem Habsburgów. – Kraków, 1975. – S. 14-16).

[439] **Bartoš M.** Sto let Krkonošskeho musea ve Vrchlabí // Muzejni a vlastivědna pracé. – 1983. – № 4. – S. 209-212; **Šolc J.** Specifické rysy minulosti Múzea Něměckiho Krkonošského spolku ve Vrchlabí // Opera Corncontica. – 1985. – Vol. 22. – S. 153-172.

[440] **Osietzky M.** Die Gründung des Deutsches Museums. Motive und Kontroversen // Kultur und Technik. – 1984. – № 112. – S. 1-8.

[441] О нём см.: **M. La.** Lieben S.H. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972–1984]. – Vol. 11. – Cln. 216.

[442] Об этом подробнее: Slovenské múzeá: Muzeologický kabinet Slovenského narodneho Múzea v Bratislave / publ. pripr. J. Gažo. – Pallas, 1975. – 214 s.; Slovensko. Ч. Kultura. Č. 2 / V. Bagel, J. Bodnar, F. Hronsky et al. – Bratislava: Obzor, 1980. – 909 s.; **Rybecký M.** Muzéalna slovenská spoločnost´. – Martin: Osveta, 1983. – 225 s.; **Podolák J.** Muzealna slovenská spoločnost´ a jej miesto v národnych dejinách // Zbornik Slovenského narodniho Múzea v Bratislave. Etnografia. – 1985. – Vol. 26. – S.13-35; **Šašky L.** Vývin slovenského múzejnicnva. Na pomoc sprievodcom. Č. 1 // Krásy Slovenska. – 1985. – №1. – S. 3-8.

[443] **Baráthová N.** Múzeum v obnovenom Kežmarskom hrade // Krásy Slovenske. – 1987. – №3. – S. 30-31.

[444] **Benko L.** Sto rokov Spišskeho múzea v Levoci // Múzeum. – 1987. – № 1. – S. 34-39.

[445] **Švorc P.** Sto rokov od postavenia pvoej budovy múzea v Poprade // Múzeum. – 1986. – № 3. – S. 38-41.

[446] **Šoka M.** Prispevok k dejinam Stredoslovenskeho múzea v Banskej Bystrici // Múzeum. – 1979. – № 3-4. – S. 68-75; **Hozák J.Z.** Historie a súčasnosti Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici // Metodický spravodaj Stredoslovenského múzea. Banská Bystrica. – 1984. – № 3. – S. 3-14; **Hozák J.** Devät´ desiatpät´ rokov Stredoslovenského múzea // Múzeum. – 1985. – № 2. – S.33-34; **Kurincová E.** Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici // Osvetová pracá. – 1989. – № 16. – S. 37-38; **Štilla M.** Z historii Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici // Osvetová pracá. – 1989. – № 20. – S. 29-32.

[447] **Jasenak L.** Sto rokov múzea v Kremnici // Múzeum. – 1990. – №3. – S. 37-44.

[448] **Irsa R.** Osemdesiatpät´ rokov múzea v Skalice – dvádsat´ pät´ rokov Záhorského múzea // Múzeum. – 1990. – № 3. – S. 45-47.

[449] **Herčko I.** Vznik a činnost´ Mestsrého múzea v Banshej Štiavnici do roku 1919 // Múzeum. – 1984. – № 4. – S. 44-52.

[450] Об этом см.: **Waldenberg M.** Kwestie narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej. Dzieje. Idee. – Warszawa: PWN, 1992. – S. 78-79.

[451] 90 éves a Mezögardasági Múzeum // Népmüvelés. – 1986. – № 11. – Old. 32-34; **Szabó L.** Das Ungarische Landwirtschaftsmuseum und seine Filialen // Neue Museumskunde. – 1989. – № 2. – S.96-101.

[452] **Vass A.A.** Janus Pannoniis Múzeum természettudományi – gyüjteméneyek törtenete // A Janus Pannonius Múzeum Évkönync. – Pécs, 1988. – Old. 227-240.

[453] A Budapest Zsido múzeum / Szerk. I. Benosohofsky, S. Scheiber. – Budapest: Corvina, 1987. – 211 old.; Музеи // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, (1972–1984). – Т. 5. – Стб. 504.

[454] В начале XX века крупные аквариумы существовали при Зоологической станции в Неаполе, при Лондонском зоосаде, в Берлине, Брайтоне (Англия), Гамбурге.

[455] О них см.: **Vernoit S.J.** Edhem O.H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 604; **Uluc L.H.** Eldem H.E. – Ibidem. – Vol. 10. – P. 134.

[456] О них см.: **Шмелев В.Г.** Музеи под открытым небом. Очерки истории, возникновения и развития. – Киев, 1983. – 119 с.; **Czajkowski J.** Musea na wolnym powńietrzu w Europie: Historia, dzień dzisiejszy, perspektywy. – Rzeszów: Krajowa agencja wydawnicza; Sanok: Muzeum budownictwa ludowego, 1984. – 435 s.

[457] **Bonstetten Ch.V. de** // Dictionnaire historique et biographique de la Suisse. – Neuchatel, 1924. – T. 2. – P. 240; **Bonstetten Ch.V. de** // Historisch – biographisches Lexikon der Schweiz. – Neuenburg, 1924. – Bd. 2. – S. 308.
[458] **This J.** Dahl J.C.C. // Norsk biografisk Leksikon. – Oslo: Aschecnhoug, 1976. – Bd. 2. – S. 200-221; **Bull E.** Dahl J.C.C. // Ibidem. – S. 221-222.
[459] О нём см.: **Berg J.** Artur Hazelius: Mannen och hans verk. – Stokholm. Bokforlaget Natur och Kultur. 1933 – 156 p.; **Berg J.** Hazelius A. // Svenskt biografiskt Lexikon. – Stokholm, 1969. – (T.) 88. – S. 359-364; **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 239-275.
[460] О Скансене см.: **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 99-115; Bachrendtz, Nils Erik et al. Skansen a stocktaking at Ninety // Museum. – 1982. – Vol. 34. – №3.
[461] Цит по: **Alexander E.P.** Museums in Motion. – Nashville, 1977. – P. 85.
[462] **Michelssen P.** Frilands museet ved sorgenfri: Museets historic og gamle nune. – Kjobenhavn: Nationalmuseet, 1973. – 236 s.; О Б. Ольсене см. **Olrik J.** (Mollerun). Olsen B. // Dansk biografisk lekçikon. – Kjobenhavn: Schultz, 1939. – Bd. 17. – S. 420-422.
[463] О нём см.: **Grieg S.** Sandvig A. // Norsk biografisk Lexikon. – Oslo: Ascnhehoug, 1954. – Bind 12. – P. 228-235.
[464] О нём см: Heickel A.O. // Finsk biografisk Handbok. – Helsingfors: Edlunds Forlag, 1903. – Bd. 1. – S. 913-914; Heickel A.O // Uusi tietosanakirja. – Helsinki: Tietosanakirja oy, 1961. – 7 osu. – S. 375-376; Heickel A.O // Otavan Iso Tietosanakirja: Enyclopedia Fennica. – Keuruu, 1961. – 3 osu. – S. 510.
[465] О нём см.: Holm P. // Vor tids konversations Lexikon. – Kjobenhavn, 1938. – Bd. 5. – S.343.
[466] О нём см.: **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 422; **Sizer J.** Jarvis J.J. // The Dictionary of American Biography. – London: New York, 1932. – № 9. – P. 618.
[467] Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 666.
[468] О нём см.: **Little N.L.** Knoedler & Co // The Dictionary of Art. / N.L. Little, M. de Madeiros. – New York, 1996. – Vol. 18. – P. 161-162.
[469] О нём см.: **W.S.R(use).** Rogers J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 16 – P. 102-103; Rogers J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 539.
[470] Об этом см.: **Wittlin A.S.** Museums: In Search of Usable Future. – Cambridge, 1972. – P. 138.
[471] О ней см.: **Coburn F.W.** Gardner J.S. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 7 – P. 142; **Caster M.** Isabella Stewart Gardner and Fenway Court. – 2nd ed. – Boston, 1940; **Watson G.L.** Gardner I.S. // Notable American Women. 1607–1930. – Cambridge, 1971. – Vol. 2. – P. 1517; The Isabellas Gardner Museum // The Connoisseur. – 1978. – № 795. – P. 2-80; Venezia a Boston // Art a dossier. – 1988. – № 20. – P. 19-20; **Miller L.B.** Gardner I.S. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 147.
[472] О них см.: Havemeyer H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1932. – Vol. 8 – P. 404-405; **Harris N.** Havemeyer L. // Notable American Women. 1607–1950. – Cambridge, 1971. – Vol. 1. – P. 156-158; **Havemeyer L.** // The

Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 244; **Duret-Robert F.** Le gout des Havemeyer // Connaisance des arts. – 1983. – № 375. – Mai. – P. 62-69; **Frelinghuyssen A.C.** Les Havemeyer, collectionneurs modeles // Ibidem. – 1993. – № 494. – Avril. – P. 26-35.

[473] **L.M(echlin).** Freer Ch.L. // The Dictionary of American Biography. – New York; London, 1931. – Vol. 7. – P. 14-15; **Clark N.** Charles Lang Freer, an American Aesthete in the Gilded Era // The American Art Journal. – 1979. – Vol. 11. – № 4. – P. 54-68**; Guth Ch.** A Tale of two Collectors: Hara Tomitaro and Charles Lang Freer // Asian Art. – 1991. – Vol. 4. – № 4. – P. 29-50; **Базен Ж.** История истории искусств. – М., 1995. – С. 421; **Bonomi K.** Freer Ch.L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 748.

[474] О нём см.: **H.R.T(edder).** Smithson J. // The Dictionary of National Biography. – London, 1898. – Vol. 53. – P. 171-173.

[475] Об этом учреждении см.: **True W.P.** The First 100 Years of the Smithsonian institution. 1846–1946. – Washington, 1946. – 64 p.; **Carmichael L.** Smithsonian Story / L. Carmichael, J.C. Long. – New York, 1965. – 316 p.

[476] **C.M(ovre).** Platt Ch.A // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 15. – P. 1-2.

[477] О ней см.: The Concise Dictionary of American Biography. – New York, 1990. – P. 761.

[478] О нём см.: **W.B.S(haw).** Avery S. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 445; **Fidell-Beaufort M.** Avery S. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 858.

[479] Барбизонская школа – школа французской пейзажной живописи середины XIX века.

[480] **Abt J.** Museum // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 359.

[481] О нём см.: **W.B.K(ing).** Corcoran W.W. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1930. – Vol. 4. – P. 440-441; **Simmons L.C.** Corcoran W.W. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 840.

[482] О нём см.: **T.F. H(amlin).** Renwick J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 15. – P. 504; **Rattner S.** Renwick J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 26. – P. 212-215; Renwick J. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1934. – Bd. 28. – S. 176.

[483] Стиль, включавший в академическую архитектуру декоративность (**Gournay I.** Beaux art style // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 3. – P. 464-465).

[484] О нём см.: **Bacon M.** Flagg E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 11. – P. 143-144.

[485] **Washburn W.E.** Joseph Henry's Conception of the Purposer of the Smithsonian Institution // A Cabinet of Curiosities: Five Episodes in the Evolution of American Museums / J. Bell Jr. et al. – Charlottesville, 1967. – P. 106-108.

[486] **Howe W.E.** A History of the Metropolitan Museum of Art. – New York, 1913. – 1946. – Vol. 1-2.

[487] О нём см.: **K.S. E(isenhardt).** Marquand H.J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1933. – Vol. 12. – P. 292-293; **Miller L.B.** Marquand H.J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 20. – P. 461.

[488] **Alex W.** Calvert Vaux. Architect and Planner. – New York, 1994; **Downs A.C.** Jr. Vaux C. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 95-96.
[489] **Calvert H.M.** Reminiscence of a boy in blue. – 1862–1865. – New York; London: G.R. Putnam sons. – 1920. – VII, 347 p.; F.B.H(awley). Cesnola di Palma L. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1929. – Vol. 3. – P. 583-584; B.P(ace).Palma di Cesnola // Enciclopedia italiana. – Roma, 1935. – T. 26. – P. 136; **Alexander E.** Museums in Motion. – Nashville., 1977. – P. 32.
[490] О Музее Метрополитен см.: **Панас К.** Художественный музей Метрополитен. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.; **Хадсон К.** Влиятельные музеи. – Новосибирск, 2001. – С. 56-59; **Lerman Leo.** The Museum. One Hundred years of the Metropolitan Museum of Art. – New York: Viking Press, 1969; **Tomkins C.** Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum of Art. – New York: Dutton, 1970. – 383 p.
[491] **Whitehill W.M.** Museum of the Fine Arts. Boston: A Centennial History. Vol. 1-2. – Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1970. – XI, 888 p.
[492] Среди них выделялась Изабелла Стюарт Гарднер.
[493] **F.W.C(oburn).** Morse E.S. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1934. – Vol. 13. – P. 242-243; **Bleed P.** Morse E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 148-149.
[494] **L. W(arner).** Fenollosa E.F. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 6. – P. 325-326; **Tepfer D.** Fenollosa E.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 887.
[495] **J.F. F(ulton).** Bigelow W.S. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1929. – Vol. 2. – P. 261.
[496] **Pach W.** The Art Museum in America. – New York, 1948. – P. 65-68; **Alexander E.** Museums in motion. – Nashville, 1977. – P. 33.
[497] О ней см.: **H(elen) W(right).** Cassatt M. // The Dictionary of American Biography. – London; New York 1929. – Vol. 3. – P. 567-568; **Mathews N.W.** Cassatt M. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 5. – P. 921-923.
[498] О ней см.: **C.M.T.** Palmer B.N. // The Dictionary of American Biography. – London; New York 1934. – Vol. 14. – P. 176-177; **Ross J.** Palmer B.N. // The Notable American Women. 1607–1950. – Cambridge, 1971. – Vol. 3. – P. 8-10; **Ross J.** Palmer B.N. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 882.
[499] **Vaughan M.** Mr. Kress and the American People // The Connoisseur. – 1961. – December. – № 598. – P. 276-287; **Walker J.** Self portrait with Donors. Confessions of an Art Collector. – Boston, 1969. – P. 133-146; О нём см.: Kress S. // The Dictionary of American Biography. – London; New York 1977. – Suppl. 5: 1951–1955. – P. 400-402; Kress S. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 18 – P. 448.
[500] Не подобные ли обстоятельства вызвали критический отзыв в дневнике французского литератора и дипломата Поля Клоделя о коллекции Джозефа Уайденера (о нём см.: **Fox G.G.** Widener, Joseph E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 159) в Филадельфии: “Мельница” Рембрандта. “Юный Адонис” и “Венера” Тициана. Стоутсбери “Сад”. Три прекрасных гобелена Буше. И всегда это впечатление полнейшей мертвечины, бездушности, которую в Америке вызывали прекрасные произведения из Европы. Они потеряли свою жизнь, всякую вибрацию, представляли теперь только интеллектуальную вибрацию

(**Claudel P.** Dziennik. 1904–1955. **Przekład J.** Rogozińskiego. – Warszawa: PAX, 1977. – S. 271-272.

[501] О нём см.: Walters W.T. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 19. – P. 400-401; **Johnston W.P.** Walters (Family) // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 828-829. Коллекция Уолтерса – ныне Художественная галерея Уолтерса в Балтиморе, завещанная городу в 1931 году.

[502] О нём см.: **Mitchell B.** Walters H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – P. 399-400; **Johnston W.R.** Walters H. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 32. – P. 829; **Randall R.H.** Junior. Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery. (A Catalogue). – New York, 1985. – 338 p.

[503] Музей в Кливленде был открыт для посетителей при поддержке Леонарда С. Ханны младшего (о нём см.: Who was who in America. – Chicago, 1963. – Vol. 3: 1951-1960. – P. 366; **Patrick P.** Hanna L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 14. – P. 138-139).

[504] О нём см.: **B.M.G(odwin).** Libbey E.D. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1933. – Vol. 11. – P. 233-234; Также: **Wittlin A.S.** Museums: in Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 135.

[505] **Denker E.P.** Libbey Glass Co // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 19. – P. 304.

[506] О них см.: **Monod-Fontaine I.** Stein // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 603-605; **Day D.** Stein G. // The Notable American Women. 1607–1950- Cambridge, 1971. – Vol. 3. – P. 355-359; Stein G. // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972-84]. – Vol. 15. – Cln. 352-353.

[507] О них см.: **Monod-Fontaine I.** Cone // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 7. – P. 702; **Preskin A.** Cone C. // Notable American Women. 1607–1950. – Cambridge, 1971. – Vol. 1. – P. 371-373; Cone // Encyclopaedia Judaica. – Jerusalem, [1972-84]. – Vol. 5. – Cln. 868-869.

[508] О нём см.: **Zilcher J.** Stieglitz A. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 654-657.

[509] **Zilcher J.** Armory Show // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 447.

[510] **Лэндьел А.** Соединенные Штаты // Базен Ж. История истории искусства. – М., 1995. – С. 416.

[511] По данным: A Statistical Survey of Museums in the United States and Canada. – Washington: The American Association of Museums jointly with the Smithsonian Institution and the U.S. Office of Education, 1965. – P. 14; По другим данным с 1876 по 1926 год общее количество музеев всех типов в стране возросло с 233 до 2500 [**Robson A.D.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 666.] Дж.К. Дана (1917) полагал, что в стране насчитывалось шестьсот музеев (Dana J.C. The Museums – Woodstock: Elm Free Press. 1917. – P. 9, 11-15; **Dana J.C.** The Gloom of Museum (With Suggestion for Removing It. – Woodstock, 1917. – P. 23).

[512] Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 666.

[513] О ней см.: Указатель русского отдела Филадельфийской международной выставки, 1876 г. – СПб, 1876.

[514] О нем см.: **C.W.M(itman).** Corliss G.H. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1930. – Vol. 4. – P. 441.
[515] Цит. по: **Shi D.E.** Narodziny realizmu: myśl i kultura amerykańska 1865–1900 // Historia SZA. – T. 3: 1848–1917. – Warszawa, 1995. – S. 218.
[516] О нём см.: Who was who in America. – 46th ed: 1990–1991. – Wilmette, 1990. – Vol. 1: A-K. – P. 642.
[517] **Commager H.S.** the Elder. American Mind. An Interpretation of American Thought and Character since the 1880's. – London: Oxford University Press, printed in U.S.A., 1950. – IX, 476 p.
[518] **Лэндьел А.** Соединенные Штаты // Базен Ж. История истории искусства. – М., 1995. – С. 423; о Г. Адамсе см.: **J(ohnson)A.** Adams H.B. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 61-67.
[519] О нём см.: **Lee J.M.** De Young M. / J.M. Lee, H.J. Scott // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1930. – Vol. 5. – P. 283-284; о выставке: Wittlin A.S. Museums in Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 133.
[520] О ней см.: **Витте С.Ю.** В С. -Луи и обратно в 1904 г. – СПб, 1904.
[521] О нём см.: The Concise Dictionary of American Biography. – 4th. ed. – New York, 1990. – P. 395-396.
[522] О нём см.: **F(iske) K(imball).** Goodhue B.G. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1921. – Bd. 14. – S. 390; **Goodhue, B.J.** // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 7. – P. 386-389; **Shand-Fucci D.** Goodhue B.J. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 12. – P. 926-927.
[523] **Jay R.** Exhibition architecture // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 683-684.
[524] **Леонард Н.В.** В Чикаго на выставку! Путеводитель. – СПб., 1893; Чудеса американской выставки в Чикаго в 1893 г. – СПб, 1894; Отчёт генерального комиссара Русского Отдела Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго П.И. Глуховского. – СПб., 1895.
[525] О нём см.: **Tallmage T.E.** Sullivan L. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 18. – P. 194-197; **Rush W.S.** Sullivan L. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1938. – Bd. 32. – S. 284-285; Sullivan L. // Who was who in architecture / ed. by T. Richards. – 2nd ed. – London, 1977. – P. 310-313; **Van Zanten D.** Sullivan L. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 913-916.
[526] **Wittlin A.S.** Museums in Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 141.
[527] Дайм – монета в США, десять центов, чеканившаяся в 1792–1965 годах из серебра.
[528] О нём см.: **S.S. B(owerman).** Banvard J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 448.
[529] **Wilcox S.** Panorama // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 24. – P. 19.
[530] **Wenley R.** Wax // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 4.
[531] О нем см.: **Whitehill W.M.** The East Marine Society and the Peabody Museum of Salem. A Sesquicentennial History. – Salem: Peabody Museum, 1949. – 244 p.
[532] О нем см.: **D.S.J(ordan).** Agassis J.L.R. / D.S.J(ordan), J.K.J(ordan). // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 114-122.

[533] О нем см.: **H.H.K(nott).** Gray F.C. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 7. – P. 514-515; **Wittlin A.S.** Museum: in Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 134-135.
[534] О нем см.: **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 277-309. **D.S. J(ordan).** Goode G. // The Dictionary of American Biography.. – London; New York, 1931. – Vol. 7. – P. 381.
[535] О нем см.: **D.S.J(ordan)** Baird S. / D.S.J(ordan), J.K.J(ordan). // The Dictionary of American Biography.. – London; New York, 1928. – Vol. 1. – P. 513-515.
[536] Современное название музея – Национальный естественнонаучный музей и музей человека (Washington on Foot: 24 Walking Tours of Washington., D.C., Old Town Alexandria, Historic Annapolis. – 3rd ed / ed. by J.J. Protopappas, L. Brown. – Washington, 1981.– P. 33).
[537] О нем см.: Marshall J.R. // Who was who in America. – Chicago, 1962. – Vol. 1: 1897–1942. – P. 730.
[538] О нем см.: Hornblower J.C. // Who was who in America. – Chicago, 1962. – Vol. 1: 1897–1942. – P. 588.
[539] О нем см.: **E.R.D(obson).** Bickmore A. // The Dictionary of American Biography.. – London; New York, 1929. – Vol. 2. – P. 238-239.
[540] О нем см.: **G.G.S(impson).** Osborn H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1944. – Vol. 21, suppl. 1. – P. 584-587; **Alexander E.P.** The Museums in America. Innovators and Pioneers. – Walnut Creek et al., 1997. – P. 19-32.
[541] О нем см.: **G.C.F(isher).** Akeley K. // The Dictionary of American Biography. – London: New York, 1928. – Vol. 1. – P. 132; **Alexander E.P.** The Museums in America. – Walnut Creek et al., 1997. – P. 33-50.
[542] О нем см.: **R.B.D(ixon).** Putnam F.W. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 15. – P. 276-277.
[543] О них см.: **E.A.D(uddy).** Field M.I. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 6. – P. 366-368; **Alexander E.P.** The Museums in Motion. – Nashville, 1979. – P. 56.
[544] О нем см.: Knight Ch.R. // Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. – Leipzig, 1927. – Bd. 20. – S. 598-599; Who was who in America. – Chicago, 1963. – Vol. 3: 1951–1960. – P. 484.
[545] О нем см.: **G.T.M(oore).** Shaw H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 17. – P. 38.
[546] О нем см.: **Wunschmann E.** Engelmann G. // Allgemeine deutsche Biography. – Leipzig, 1904. – Bd. 48. – S. 376-378; **G.T.M(oore).** Engelmann G. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1931. – Vol. 6. – P. 159-160.
[547] **Alexander E.P.** The Museums in Motion. – Nashville, 1977. – P. 106-107.
[548] О нем см.: **J.G.J(ack).** Sargent Ch.S. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1935. – Vol. 16. – P. 354-355; **Sutton S.B.** Charles Sprague Sargent and Arnold Arboretum. – Cambridge, 1970; **Alexander E.P.** The Museums in America. – Walnut Creek et al., 1997. – P. 173-188.
[549] О нем см.: **W.A(lex).** Olmsted F.L. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1956. – Suppl. 6: 1956–1960. – P. 485-487.
[550] О нем см.: **J.G.J(ack).** Wilson E.H. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1936. – Vol. 20. – P. 321-322.

[551] **Hyams E.S.** Great Botanical Gardens of the World. – New York, 1969. – P. 132-136.
[552] New York City. – (s. l.): Michelin, 1988. – P. 145.
[553] **Wyman D.** The Arboretums and Botanical Gardens in North America // Chronica Botanica. – Vol. 10: Summer 1947. – P. 442-444.
[554] О нем см.: **J.M.V(incent).** Huntington H.E. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1932. – Vol. 9. – P. 414-415; **Wark R.B.** Huntington H.E. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 15. – P. 29-30.
[555] **Hertrich W.** The Huntington Botanical Gardens, 1905–1949. – San Marino; California, 1949.
[556] О нем см.: Gager Ch.S. // Who is who in America. – Chicago, 1950. – Vol. 2: 1943–1950. – P. 202.
[557] **Gager Ch.S.** The Educational Work of Botanic Gardens. // Contribution (Brooklyn Botanic Garden). – 1911. – Vol. I. – P. 73-85.
[558] О нем см.: **Chandler A.D. jr.** Du Pont P.S. // The Dictionary of American Biography.. – New York, 1977. – Suppl. 5: 1951–1955. – P. 192-194.
[559] **Alexander E.P.** The Museums in Motion. – Nashville, 1977. – P. 107-108.
[560] О нем см.: **Osborn F.** Hornaday W.T. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1958. – Suppl. 2: 1936–1940. – P. 316-318.
[561] **Bridges W.** Gathering of the Animals: An Unconventional History of New York Zoological Society. – New York, 1974.
[562] **Alexander E.P.** Museums in Motion. – Nashville, 1977. – P. 113; Bronx Zoo // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 700.
[563] О нем см. **W.F.B(adè).** Muir J. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1933. – Vol. 13. – P. 314.
[564] **Limerick P.N.** Amerykański Zachód. 1848–1917 // Historia SZA. 1848–1917. – Warszawa: PWN, 1995. – S. 117.
[565] О нем см.: **Hall D.D.** Appleton W.S. // The Dictionary of American Biography. – New York, 1975. – Suppl. 4: 1946–1950. – P. 24-25; **Alexander E.P.** The Museums in America. – Walnut Creek et al., 1997. – P. 101-116.
[566] Т. Рузвельт пополнял фонды Американского музея естественной истории в Нью-Йорке образцами растительного и животного мира, полученными в ходе его путешествий по Азии, Африке и Южной Америке. У входа в музей установлен памятник Т. Рузвельту.
[567]**Limerick P.N.** Amerykański Zachód 1848–1917 // Historia SZA. 1848–1917. – Warszawa: PWN, 1995. – S. 120.
[568] **Mittleman E.N.** An Outline of American Geography. USJA. USA. – (s. l., s. a.). – P. 96-97.
[569] **Goldfield D.R.** Rozwój Miast I przemysłu w Latach 1850–1920 // Historia SZA. 1848–1917. – T. 4. – Warszawa, 1995. – S. 165.
[570] **Alexander E.P.** Museums Masters. – Nashville, 1983. – P. 393.
[571] О нем см.: **Талалакина О.И.** История библиотечного дела за рубежом. – М., 1982. – С. 143-145; **G.H.G(entzmer).** Dana J.C. // The Dictionary of American Biography. – London; New York, 1930. – Vol. 5. – P. 56-58; **Grove R.** John Cotton Dana // Museum News. – May/June 1978. – P. 33-39, 86-88; **Alexander E.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 377-411.

[572] **Dana J.C.** The New Museum. – Woodstock: Elm Tree Press. 1917. – 52 p.; **Dana J.C.** The Gloom of the Museum (With Suggestions for Removing It). – Woodstock: Elm Tree Press, 1917. – 45 p.; **Dana J.C.** A Plan for a New Museum: The Kind of a Museum It Will Profit a City to Maintain. – Woodstock: Elm Tree Press, 1920. – 57 p.

[573] **(Goode G.B.).** Recent Advances in Museum Methods // U.S. National Museum. Report. 1893. – Washington, (1893). – P. 21-58.

[574] **(Goode G.B.).** Museums of the Future // A Memoria – of George Brown Goode, Together with a Selection of His Papers on Museums and on the History of Science in America // Smithsonian Institution. Annual Report for 1897. – P. 2.; Report of the U.S. National Museum. – Washington: Government Printing Office, 1901. – P. 241-262.

[575] **(Goode G.B.).** Principles of Museum Administration // A Memorial of G.B. Goode (…) // Smithsonian Institution. Annual Report for 1897. – P. 2.; Report of the U.S. National Museum. – Washington. – 1901. – P. 193-240.

[576] О нем см.: Rea P.M. // Who was who in America. – Chicago, 1950. – Vol. 2 (1943–1950). – P. 439-440.

[577] **Low Th.L.** The Museum as a Social Instrument. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1942. – P. 10-13, 16-17 etc.

[578] Г.У. Кент (1866–1948), помощник секретаря Музея Метрополитен в Нью-Йорке (1905–1913), секретарь этого музея (1913–1940), секретарь-эмерит музея (1940–1948). О нем см.: Who was who in America. – Chicago, 1950. – Vol. 2: 1943–1950. – P. 295).

[579] О нем см.: **Richards Ch.R.** // Who was who in America. – Chicago, 1962. – Vol. 1: 1897–1942. – P. 1028.

[580] **Dana J.C.** New Museum. – Woodstock, 1917. – P. 10, 22-52; **Dana J.C.** Gloom of Museum. – Woodstock, 1917. – P. 31-45; **Dana J.C.** Plan for New Museum. – Woodstock, 1920. – P. 9-11.

[581] **Dana J.C.** Gloom of Museum. – P. 20-23; **Dana J.C.** Plan for New Museum. – P. 20-24; **Alexander E.P.** Museum Masters. – Nashville, 1983. – P. 393-394.

[582] **Miers H.A.** The Museums of Canada. / H.A. Miers , S.F. Markham – London: Museum Association, 1932; (По: **Lewis G.D.** Collections, collectors and Museums: a Brief World Survey // Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 15).

[583] **Lewis G.D.** Collectors (…)and Museums: a Brief World Survey // Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 16; **Vernoit S.J.** Museums and Collections // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 15. – P. 180-182.

[584] Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 29. – P. 478-479.

[585] О нем см.: Kipling J.L. // Who was who. – London, 1920. – Vol. 1: 1897–1915. – P. 400.

[586] Могольский стиль – стиль архитектуры Индии периода правления Великих Моголов (1526–1858).

[587] **Davies P.** Splendours of the Raj: British Architecture in India. 1660–1947. – London, 1985; **Davies P.** Wittet G. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 33. – P. 283.

[588] Декан – возвышенность на Индийском полуострове.

[589] Museum // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 22. – P. 362-363.

[590] **Lewis G.D.** Collections (…) and Museums: a Brief World Survey // Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 16.
[591] Museum Department of the State Administrative Bureau of Museums and Archaeological Data // Museum. – Vol. 32, № 4. – P. 170-182.
[592] **Белозерова В.Г.** История музеев и реставрационного дела в КНР: до «культурной революции» // Художественное наследие. – М., 1980. – № 6(36). – С. 152-153.
[593] **Tsuruta S.** Museum Administration in Japan // Museum in Japan. – Tokyo; Kyoto: Japanese National Commission for UNESCO. – Kasal, 1960. – P. 1-34.
[594] Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 10. – P. 768.
[595] Его первым директором был французский археолог Огюст Франсуа Мариет (Мариет-бей) (о нем см. Mariette A.F. // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 20. – P. 418).
[596] **Magombe P.V.** Uganda // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 31. – P. 529-530.
[597] **Lewis G.D.** Collections (…) and Museums: a Brief World Survey // Manual of CuratorshiP. – London, 1984. – P. 16; **Lewis G.D.** Museums // The New Encyclopedia Britannica. – 15th ed. – Chicago, 1993. – Vol. 24. – P. 484.
[598] **Prescott R.I.M.** Collections of a Century: The History of the First Hundred Years of the National Museum of Victoria. – Melbourne: National Museum Of Victoria, 1954.
[599] **Perry W.** The Science Museum of Victoria: A History of its First Hundred Years. – Melbourne: Science Museum of Victoria, 1972.
[600] **Cox J.B.** The National Museum of Victoria. 1861–1968. A search for a Collection. – Melbourn: National Gallery of Victoria, 1970.
[601] **Markham E.E.** A Report on the Museums and Art Galleries in Australia / E.E. Markham , H.C. Richards. – London: Museum Association, 1933; **Smith R.** Museums // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 2. – P. 770-771.
[602] **Thomson K.W.** Art Galleries and Museums in New Zealand. – Wellington: A.H. and A.W. Reed, 1981; **Barr J.** Collecting and Museums / J. Barr, M. Barr // The Dictionary of Art. – New York, 1996. – Vol. 23. – P. 74-75.
[603] **Goode G.B.** The Museums of the Future // Smithsonian Institution. Annual Report for 1897; Report of U.S. National Museum. Vol. 2. – Washington, 1901. –P. 263.
[604] **Wittlin A.S.** Museums: in Search of Usable Future. – Cambridge, 1970. – P. 143.
[605] О нем см.: **Грыцкевіч В.П.** Эдуард Пякарскі. – Мінск: Полымя, 1989. – 96 с.